OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XIII

LA CRÍTICA EN LA EDAD ATENIENSE

LA ANTIGUA RETÓRICA

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

letras mexicanas

OBRAS COMPLETAS DE ALFONSO REYES

XIII

OBRAS COMPLETAS DE

ALFONSO REYES

XIII



ALFONSO REYES

La crítica en la edad ateniense

La antigua retórica

letras mexicanas

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

Primera edición, 1961
Segunda reimpresión, 1997

Carretera Picacho-Ajusco, 227; 14200 México, D. F.

ISBN 968-16-0346-X (obra completa)
ISBN 968-16-1418-6 (tomo XIII)

Impreso en México

NOTA PRELIMINAR

Un antiguo proyecto de Alfonso Reyes, según consta en una tarjeta manuscrita adjunta a su ejemplar de *La experiencia literaria*, era el de agrupar sus libros de teoría y crítica de la literatura bajo el rubro de "La musa crítica", en el siguiente orden: 1) *La experiencia literaria*; 2) *La crítica en la edad ateniense*; 3) *La antigua retórica;* 4) *El deslinde;* y 5) *Tres puntos de exegética literaria*. Este proyecto debe de ser posterior a 1945, año en que se publicaron los *Tres puntos* y, por supuesto, anterior a la iniciación de sus *Obras Completas*. En otras listas manuscritas de la posible organización de estas *Obras*, Reyes insistía en reunir todos estos títulos, tan emparentados por su contenido como por las fechas de su redacción y edición, en volúmenes inmediatamente seriados. Una de las listas aparece ordenada tal como se anuncia en la solapa del vol. XI de sus *Obras*. Pero ante la imposibilidad de concordarlas todas, se ha preferido hacerlo ahora en el estricto orden de su escritura y aparición.

Así, se juntan hoy *La crítica en la edad ateniense*, fruto de los cursos extraordinarios que Reyes impartió entre el 7 de enero y el 11 de febrero de 1941 en nuestra Facultad de Filosofía y Letras, publicada en el mismo año, y *La antigua retórica*, curso dictado en marzo de 1942 en esa Facultad e impresa tres meses después. He aquí la descripción bibliográfica, tal como Reyes acostumbraba hacerla al frente de cada volumen de sus *Obras Completas*:

A) Alfonso Reyes // *La crítica en la edad ateniense* // (*600 a 300 a.* c.) // El Colegio de México // México, 1941. 4º, 379 págs. e índice.

B) Alfonso Reyes // *La antigua retórica* // (*Sello editorial*) // Fondo de Cultura Económica // Pánuco, 63 – México // 1942. 8º, 272 págs.

Según consta en los colofones, el primer "libro se acabó de imprimir el día 24 de octubre de 1941, en los talleres de Artes Gráficas Comerciales, S. C. L., al cuidado de Daniel Cosío Villegas y Francisco Giner de los Ríos"; el segundo, el "1º de junio de 1942, en Gráfica Panamericana, S. de R. L., Pánuco 63, México, D. F. La edición estuvo al cuidado de Daniel Cosío Villegas".

Reyes dejó dos ejemplares de cada una de estas obras, uno de ellos el de su colección personal y, otro, destinado a la imprenta, ambos con adiciones y correcciones manuscritas. Es natural que el de uso particular tuviera anotaciones más numerosas y detalladas; se han cotejado unas y otras cuidadosamente y, fundiéndolas, se aprovechan en su totalidad en esta edición, aunque sin indicarlo,

porque de igual manera hubiera procedido su autor a últimas fechas al enviar el original a las prensas. Los retoques más abundantes son los referentes a la ortografía de palabras griegas (*farmacos* pasa a *fármacos*; Poseidón, Posidón; Elena, Helena; Antipáter, Antípatro; Harpalos, Harpalo; Creón, Creonte; Esquilax, Escílax; *mímesis*, *mimesis*; Laios, Layo; Erinas, Erinies; Júpiter, Zeus, etc.); los curiosos pueden estar seguros que aquí se conserva la última modalidad aceptada por Reyes, tanto en este aspecto como en los de la información general y la corrección estilística. Un cotejo de la presente edición con las primeras de estas obras arrojaría un saldo elocuente, que ahora cualquiera puede hacer, pero que aquí omitimos por no ser el lugar apropiado. Se reproducen, pues, los textos anteriormente impresos y el de las anotaciones manuscritas sin más alteraciones que el de la ortografía vigente.

Como Reyes sólo alcanzó a redactar 18 capítulos de su "Historia documental de mis libros", que cubren hasta el año de 1924, se juzga conveniente describir los años ligados a la ejecución de estas obras. La etapa madrileña, de 1914 a 1924, es la que Reyes dedica con más ahinco a la literatura española y a la publicación de sus obras retrasadas y de factura contemporánea. De 1924 a 1939 se intensifica su vida diplomática, sin abandonar la pluma. Al establecerse definitivamente en México, febrero de 1939, para dedicarse en lo sucesivo a las labores intelectuales, entre ellas la presidencia de La Casa de España (luego El Colegio de México), encuentra Reyes el tiempo oportuno para desarrollar "la afición de Grecia", que había pospuesto desde los días de *Cuestiones estéticas*, en las que ya figuran "Las tres 'Electras' del teatro ateniense". Este remanso mexicano lo lleva al repaso de sus viejos clásicos y muy pronto lo encontramos ofreciendo el zumo de sus lecturas y meditaciones en los Cursos de Invierno de la Facultad de Filosofía y Letras. Estos cursos lo llevarán a formular una teoría general de la literatura y de su experiencia y exégesis. Un joven de 1941, trazó el 3 de octubre un *Panorama de la crítica literaria en México* en el que la figura y la obra de Reyes ocupan buena parte; entre otras noticias anunciaba las siguientes: "Inéditos, aunque ya muy pronto dejarán de serlo, guarda Reyes dos fragmentos más de su bibliografía. Ellos son, en orden de su calculada trascendencia, *La crítica en la edad ateniense*, que permanecerá en México para su edición, y una fascinante reunión de *Coordenadas* [subtítulo de *La experiencia literaria*], esto es, de ensayos diversos y concurrentes a un mismo fin: la localización del artista en el mundo que lo rodea, que irá a Buenos Aires. Inéditos también, descansan en los nutridos estantes de su cuarto de trabajo los preciosos borradores de toda una fenomenología de la literatura" [*El deslinde*]. La primera obra mencionada efectivamente apareció en México el 24 de octubre de 1941 y tuvo, de inmediato, eco nacional y continental. Como Reyes

lo hacía en su "Historia documental de mis libros" damos a continuación la nómina bibliográfica de la crítica y comentarios que esta obra y *La antigua retórica*, aparecida en junio de 1942, suscitaron; la mayor parte de este material es accesible en *Páginas sobre Alfonso Reyes* (Monterrey, N. L., Universidad de Nuevo León, 1955), vol. I, como se indica en cada caso:

Jaime García Terrés, *Panorama de la crítica literaria en México (Conferencia leída en el* [*segundo*] *Ateneo de la juventud en* [*3 de*] *octubre de 1941)*. México, s. p. i., 1941, 33 pp. Las pp. 8-17, reproducidas con el título de "Fragmento sobre Alfonso Reyes" en *Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, pp. 421-427.

José Carner, "*La crítica en la edad ateniense*", en *Boletín Bibliográfico Mexicano*, México, 31 de octubre de 1941, año II, Nº 22, p. 5. Reproducido en *Repertorio Americano*, San José, Costa Rica, 6 de junio de 1942.

José Gaos, "*La crítica en la edad ateniense* y la filosofía de la literatura de Alfonso Reyes", en *El Noticiero Bibliográfico* [del Fondo de Cultura Económica], México, enero de 1942, tomo III, Nº 3, pp. 9-13. Después en el *Pensamiento de lengua española*, de Gaos, México, Editorial Stylo, 1945, pp. 215-233, y en *Páginas*, I, pp. 428-436.

Pedro Gringoire, "Para la historia de la crítica", en *Excelsior*, México, 15 de febrero de 1942. Reproducido en *Páginas*, I, pp. 437-438.

Alone [Hernán Díaz Arrieta], "Crónica literaria. *La crítica en la edad ateniense* y *Pasado inmediato*, por Alfonso Reyes", en *El Mercurio*, Santiago de Chile, 15 de marzo de 1942. En *Páginas*, I, pp. 439-444.

Werner Jaeger [Carta a Alfonso Reyes, Mar. 28, 1942], en *Páginas*, I, pp. 445-447.

Idem [Carta al Fondo de Cultura Económica, April 10, 1942], Archivo del Fondo de Cultura Económica y copia en el Archivo de Alfonso Reyes.

Mateo Solana y Gutiérrez, "De Eurípides a Jorge Simmel", en *El Universal*, México, 19 de septiembre de 1942.

Santiago Montserrat, "*La crítica en la edad ateniense*", en *Educación*, Córdoba, Argentina, noviembre de 1942, Nº 1.

Agustín Millares Carlo, "*La crítica en la edad ateniense*, de Alfonso Reyes", en *Filosofía y Letras*, México, abril-junio de 1942, vol. III, Nº 6, pp. 271-273. En *Páginas*, I, pp. 450-452.

Julio Torri, "*La antigua retórica*", en *Filosofía y Letras*, México, octubre-diciembre de 1942, vol. IV, Nº 8, pp. 364-365. En *Páginas*, I, pp. 456-457.

José Luis Martínez, "La literatura mexicana en 1942", en *Letras de México*, México, 15 de febrero de 1943, año VII, vol. I, Nº 2, p. 9.

Á[ngel del] R[ío], "*La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*", en *Revista Hispánica Moderna*, New York, N. Y., enero-abril de 1943, año IX, Nº 1-2, p. 61.

Ernestina de Champourcín, "Libros de Alfonso Reyes: *La antigua retórica, Los siete sobre Deva* y *Última Tule*", en *Novedades*, México, 14 de noviembre de 1943.

Manuel Olguín, "*La antigua retórica*", en *Books Abroad*, Norman, Oklahoma, Autum, 1944.

Felipe Pardinas Illanes "*La crítica en la edad ateniense*", en *Tribuna*, Guadalajara, Jal., octubre de 1945, vol. I.

El mismo año de *La antigua retórica*, 1942, aparecieron, en Buenos Aires, *La experiencia literaria* y, en México, *Última Tule* y *Los siete sobre Deva*, que significan otras preocupaciones de su espíritu y de su disposición literaria. José Luis Martínez, en su crónica sobre "La literatura mexicana en 1942", hizo la valoración que suscribimos: "Alfonso Reyes, a partir de *La crítica en la edad ateniense* del año pasado, inicia una época en su obra que podría llamarse de la cosecha y en la que está ofreciendo los más ricos frutos de su sabiduría. De los tres volúmenes que publicó en este año, dos de ellos son de una significación extraordinaria y merecen llamarse obras maestras [*La antigua retórica* y *Última Tule*; el otro fue *Los siete sobre Deva*]... De primer orden, aquí en México o en el país más civilizado de la tierra, son dos de los libros que dio a conocer durante este año Alfonso Reyes. *La antigua retórica*, pertenece a la serie de trabajos que sobre las ideas estéticas —especialmente crítica literaria— del mundo antiguo viene realizando su autor. En 1941 apareció *La crítica en la edad ateniense*; en el año de 1942 el mencionado antes, y por estos días Reyes completa su ciclo explicando en los Cursos de Invierno 'La crítica en la edad alejandrina'. ¿Y por qué ir a revisar las ideas de un mundo tan remoto? Sencillamente porque Reyes encuentra en la cultura antigua la más rica provisión de enseñanzas con el vivo interés de cada uno de sus libros dedicados a esta disciplina que él sólo es capaz de tratar con esa envidiable mezcla de rigor y de encanto. *Última Tule* es el nombre del otro de sus libros capitales publicados en el año recién concluido..." (p. 9).

Ese curso sobre "La crítica en la edad alejandrina", desarrollado también en la Facultad de Filosofía y Letras, enero y febrero de 1943, y luego ampliado en los cursos de abril a junio de 1954 en El Colegio Nacional, fue el origen de *La filosofía helenística* (México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959, 308 pp.) En mayo de 1943 Reyes fue electo miembro fundador y vitalicio de El Colegio Nacional, en cuya cátedra pudo desarrollar cursos continuados sobre diversos aspectos de su antigua "afición de Grecia"; así, pasaron de la palabra a la pluma o de la pluma a la palabra cuantiosos estudios publicados después bajo el sello de ese instituto, como *Junta de sombras* (1949), *Estudios helénicos* (1957)

y, ya póstumamente, *La afición de Grecia* (1960). Otras monografías sobre temas helénicos se publicaron en las *Memorias de El Colegio Nacional* (1948-1960) y en el propio "Archivo de Alfonso Reyes" (1954-1959). En septiembre de 1945, Reyes obtuvo el primer Premio Nacional de Literatura, instituido el año anterior, por *La crítica en la edad ateniense.* (Información periodística en *Excelsior*, *El Nacional*, *Novedades* y *El Universal*, México, 28 de septiembre de 1945, en la primera plana de todos; actas y documentos, en el Archivo de Alfonso Reyes.) "La afición de Grecia" invade igualmente la vena creadora de Reyes: se patentiza desde sus primeras poesías, alcanza la cima con la *Ifigenia cruel* (1924) y llega también al remanso en los últimos años de México: *Homero en Cuernavaca* (1949-1951), treinta sonetos que Reyes compuso al mismo tiempo que su versión parcial de la Ilíada: *Aquiles agraviado* (1951). Esto sin contar sus traducciones de obras sobre temas helénicos de A. Patrie (*Introducción al estudio de Grecia,* 1946), de C. M. Bowra (*Historia de la literatura griega,* 1948) y de Gilbert Murray (*Eurípides y su época,* 1949), todas publicadas por el Fondo de Cultura Económica y reeditadas ya varias veces.

Sólo un aspecto de Reyes queremos subrayar en esta ocasión: aun en sus obras aparentemente más alejadas del espíritu local, nacional o continental, como podrían considerarse *La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica,* Reyes acude con frecuencia a recuerdos, ejemplos y citas de autores y obras de su tierra y de nuestra América. Se ha creído conveniente anotar lo que a ellos corresponde, no siempre para insistir en esa constante espiritual de Reyes, sino para ofrecer un servicio de "americanería andante", como él decía, al lector extranjero, quizá especializado en otros campos, a quien acaso estas obras están más posiblemente inclinadas. Lo mismo se ha hecho con la propia obra de Reyes, tan solicitada por direcciones y preocupaciones convergentes a lo largo de todas sus páginas y años. Mi agradecimiento a doña Manuela M. viuda de Reyes y al Fondo de Cultura Económica por la confianza que me otorgaron al poner en mis manos esta labor y admitir mis iniciales como sola garantía. Igualmente al doctor Manuel Alcalá, director de la Biblioteca Nacional, a cuyo Instituto Bibliográfico tengo a honra pertenecer, por haberme concedido y autorizado de buena gana el tiempo necesario para realizar este trabajo. E[RNESTO] M[EJÍA] S[ÁNCHEZ].

I

LA CRÍTICA EN LA EDAD ATENIENSE

[600 *a* 300 *a* c.]

Noticia *

La Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de México organizó unos cursos extraordinarios de invierno al comenzar el año de 1941. Este libro se funda en las lecciones que, como parte de dichos cursos, se desarrollaron del 7 de enero al 11 de febrero. Lo dedico, en general, a todos los oyentes del curso, sin cuya simpatía e interés nunca me hubiera animado a publicarlo. Lo ofrezco, en particular, al Claustro de aquella Facultad como una contribución respetuosa. Y hago presente mi agradecimiento a su Director, el Sr. Dr. D. Eduardo García Máynez, cuya hospitalaria acogida estimuló siempre mi voluntad y aun me ayudó a sortear algunos escollos.

México, marzo de 1941.

* Esta obra obtuvo el Premio Nacional de Literatura, México, 1945.

I. LOS ORÍGENES O LA CRÍTICA INDEFINIDA

1. LOGOS, CRÍTICA Y SUS CONCEPTOS

1. LA CULTURA griega está sustentada en el Logos, sostenida por la palabra. Si en su habitual mesura hay alguna exageración, ella se descubre por la tendencia a multiplicar los entes, multiplicando las denominaciones. La informa el entusiasmo verbal, sólo frenado por el amor del número, por el horror a lo indefinido. A la expresión de la cantidad y a la expresión de la cualidad, en número y en palabra, concede a veces un valor mágico, esperando que la realidad las obedezca. Y cuando ha logrado captar un fenómeno en la red de un nombre, la estremece un júbilo de victoria. No significa otra cosa el grito *¡Eureka!*, breve himno de las iluminaciones mentales. Hablar es la forma suma del vivir humano; "el uso más propio —dice Aristóteles— que el hombre puede hacer de su cuerpo". Manifestarse es purificarse. El guerrero mismo ignora el pudor de las lágrimas y las lamentaciones al aproximarse la hora del peligro. Se desconfía, en general, del que calla mucho. Y si el bárbaro infunde una desazón de animal extraño es por su sospechoso mutismo. La naturaleza muda es la naturaleza irredenta.

2. Sin paradoja, puede investigarse el alma griega a través de algunas significaciones verbales y su paulatino desarrollo. *Logos* tanto es la idea como su bautismo verbal. Por su parte, *Idea* viene a ser la forma visible y, literalmente, lo que es bello de contemplarse: estupenda justificación de Goethe en su célebre discusión con Schiller sobre las ideas perceptibles por los ojos.* *Teoría* vale *visión*. *Cosmos* equivale a ordenación —opuesta al *Caos*— tras de pasar por dos significados concretos: primero, la disciplina de un ejército, y luego, la organización constitucional de un Estado. *Armonía* más bien quiere decir estructura; y *convención*, más

* [Cf. A. R., *Trayectoria de Goethe* (México, Fondo de Cultura Económica, 1954), p. 127, y *Obras Completas*, XI, p. 78. E. M. S.]

bien contingencia, como opuesta a la necesidad. *Sofrósyne* es la temperancia del ánimo, sentido de moderación, gobierno y aun humildad ante las cosas universales. *Koros*, el exceso o superabundancia, peligrosos por cuanto despiertan los celos de los dioses, patético sentimiento que late constantemente en la conciencia helénica. *Hybris* —error más profundo que la injusticia— es la extralimitación que acarrea el castigo de los héroes trágicos. *Areté*, mucho más que virtud, es energía, aptitud, esencia y excelencia. *Aidós* y *Némesis* son dos polos de la conducta: respeto de sí mismo, casi honor; e indignación ante la injusticia ajena, y no venganza como ligeramente se afirma. *Diké* es la justicia contra la violación del derecho o de la esperanza fundados en la costumbre establecida; *Themis*, la justicia contra el juramento quebrantado; *Horcos*, la prenda del pacto, aunque sea la palmada con que se acompaña una promesa, y también es la sanción del pacto. Mucho sabemos sobre las *Gracias*, pero generalmente se nos escapa el que signifiquen "los espíritus de los deseos cumplidos", casi como cuando damos las gracias por un favor. La *Moira* se refiere originalmente a la clasificación de jurisdicciones y poderes entre tribus, dioses o autoridades, de que resultan *Nomos* o leyes; y es sabido que algunos términos morales primitivos se refieren a las estaciones del año y a las fases de la luna. *Komos* es el regocijo dionisiaco en que se revelan los poderes renacientes del principio vital; y *Gamos*, el regocijo sexual que lo acompaña. En cuanto a las disciplinas mentales, *Retórica*, al contrario de lo que hoy sugiere, fue un esfuerzo por la claridad o *Saphêneia*. *Dicción* y estilo suelen yuxtaponerse como elocución y elocuencia. *Historia* significó primero investigación, reservándose el término *Logografía* —que más tarde se aplicará a los escritos jurídicos— para el relato de los sucesos. *Sofía*, además del sentido de nuestra ciencia actual, cubre un radio extenso, en que lo mismo cabe el saber construir pontones que el resolver enigmas. *Arte* comprende todo aquello que el hombre, con su trabajo, añade o aporta a la naturaleza, y no se distingue entre artes y Bellas Artes. *Sofística* degenera poco a poco de su nobleza primitiva, que permite aplicar tal designación al arte de los

Siete Sabios, y tras de fijarse en la *Erística* o dialéctica de los ergotistas, pasa a designar toda filosofía equivocada; y Aristóteles habla todavía de sofística en los tres sentidos. *Filosofía* comienza por ser curiosidad en general, y hasta curiosidad de viajero: Solón, según Heródoto, viajaba por filosofía, en busca de las maravillas del mundo. Zenón, el filósofo eléata, ataca a los filósofos, porque llama así exclusivamente a sus adversarios los pitagóricos. Para éstos, la filosofía es la consideración del hombre como intermedio entre Dios y los animales. Sócrates recoge este sentido, apoyándose en las intenciones éticas y, a través de sus exhortaciones, la palabra llega a orientarse y aclimatarse poco a poco en su rumbo y en su concepto actuales. Si meditamos unos instantes y dejamos que estas significaciones —aunque sean tan rápidamente evocadas— se revuelvan en nuestro espíritu y busquen su acomodo, veremos lentamente aparecer la imagen en la placa sensible: la ordenación de nociones, el Cosmos griego. La teoría de aquella cultura, escogiendo cuidadosamente los casos, podría construirse sobre los testimonios léxicos, así como suele construírsela por los solos testimonios plásticos. El resultado sería mucho menos incompleto que para otros pueblos, en quienes el ejercicio verbal parece una actividad accesoria y no llegó nunca a alcanzar igual comando sobre las cosas.

3. Nada, pues, más expresivo sobre la figura de la mente griega que el observar cómo la palabra se enfrenta con la palabra y le pide cuentas y la juzga; cómo, en suma, se enfrenta la crítica con las manifestaciones literarias. Tal es la justificación del ensayo que ahora emprendemos.

4. Pero ¿qué es la crítica? Esta bifurcación entre la literatura y su contraste parece consecuencia de cierta esencial duplicidad del espíritu, al que todo se le representa como un tránsito entre dos extremos, como un trasladarse de un lado a otro. Los sofistas averiguarán que todo tiene su contrario. El justo medio de Aristóteles adquiere así un sentido dinámico. El maniqueísmo es la herejía climática de la mente; y la misma palabra "herejía" comporta la bifur-

cación. La herejía de la literatura es la crítica: la crítica —Grecia creó el término para transmitirlo a los latinos y de allí al mundo—, reacción, más o menos fundada en nuestras impresiones o en nuestros principios, ante la obra misma.

5. Conviene distinguir conceptos afines. Cuando, en materia literaria, la crítica se limita a registrar los hechos, se queda en historia de la literatura. Cuando define, por esquema y espectro, el fenómeno literario, es teoría de la literatura. Cuando pretende dictar reglas a la creación, autorizándose ya en la experiencia o ya en la doctrina —sea ésta filosófica, estética, ética o hasta meramente política—, se desvirtúa en preceptiva. En los dos polos del eje crítico encontramos el impresionismo y el juicio. Aquél es la crítica artística, creación provocada por la creación; no parásita como injustamente se dice, sino inquilina, y subordinada a la creación ajena sólo en concepto, no en calidad, puesto que puede ser superior al estímulo que la desata. Y éste, el juicio, corona del criterio, es aquella alta dirección del espíritu que integra otra vez la obra considerada dentro de la compleja unidad de las culturas. Y hacia el centro del eje crítico encontramos aquel tipo de exégesis que admite la aplicación de métodos específicos (ya históricos, ya psicológicos, ya formales), que hoy se ha convenido en llamar la ciencia de la literatura.

6. Esta ciencia es resultado, por una parte, de la acumulación de obras y críticas en el curso del tiempo, acumulación que facilita generalizaciones y enseñanzas; y, por otra parte, es resultado de la inserción del espíritu científico, tan desarrollado en el último par de siglos, sobre el cuerpo de los estudios literarios. Esta ciencia cuenta con la historia literaria, que da por conocida o ayuda de paso a seguir labrando; recela de la teoría literaria o modifica singularmente sus intenciones tradicionales; prescinde de la preceptiva, por cuanto ésta se entromete a gobernar la creación.

7. Todos entendemos hoy por crítica el examen, fundado en sensibilidad y conocimiento, que procura enriquecer el disfrute y la estimación de la obra literaria, explicando y

poniendo de relieve sus valores o justificando en su caso la censura. Pero la crítica apareció frecuentemente confundida con otros propósitos; y así sucede, por regla general, en la época que estudiaremos, por lo cual debemos adoptar un criterio de tolerancia. Denniston, en su breve antología de la crítica griega (*Greek Literary Criticism,* 1924) describe en unos cuantos rasgos los desvíos de la crítica hacia otras disciplinas que con ella se relacionan: la filosofía estética, que investiga la naturaleza esencial de la belleza en abstracto; la filosofía moral o política, que interroga el efecto de la belleza sobre el individuo y sobre el gusto; la erudición textual, que procura restaurar en su integridad la materia verbal de la obra, ayudándose de la lingüística y de la bibliografía manuscrita o impresa; el comentario gramatical y lingüístico, que a su vez debe tomar en cuenta los problemas textuales y las orientaciones de la estética; la enseñanza técnica, para la cual las obras literarias son meros modelos y bases de ejercicios.

8. Denniston, con muy buen acuerdo, presenta ejemplos de la crítica griega en los principales campos donde ella se manifestó: la comedia, la teoría estética, la técnica retórica y, finalmente, la crítica libre. Comienza con Aristófanes y acaba con Luciano. El criterio —inmejorable para una antología, donde no cabe recoger atisbos y fragmentos dispersos, suturándolos con conjeturas— no podría convenir a nuestro ensayo. Aquí quisiéramos ver nacer y evolucionar el fenómeno. "Los impuestos en Roma comenzaron por no existir", decía el manualito de Derecho Romano. Hacemos nuestra la ridícula proposición y deseamos observar la crítica desde antes que sea la crítica. Si, como Denniston lo hace, partimos de Aristófanes, no entenderemos lo que significa Aristófanes. Por otra parte, nos hemos marcado un límite que corresponde a una etapa real. Entre Aristóteles y Dionisio de Halicarnaso, capítulos sucesivos en la recopilación de Denniston, media un abismo. Al llegar a él nos detenemos. Nuestra exposición se abre con los vagos latidos de la estimación literaria, en tiempo de las recopilaciones homéricas, y se cierra con la escuela de Aristóteles. Pero hay

que declarar desde ahora que la época a que estas lecciones se contraen no nos mostrará precisamente la crítica en el sentido puro, en el sentido deseable. Por eso, en busca de la crítica, tendremos irremediablemente que cruzar jurisdicciones ajenas, sin tampoco pretender cubrirlas del todo en su cabal extensión. Nuestro ensayo es la exploración de una veta oblicua, donde para más dificultad, el metal aparece escondido entre minerales extraños.

2. Etapas

9. Viaja la cultura, no se está quieta. Por tres siglos funda sus cuarteles en Atenas; por otros tres siglos, en Alejandría. Como el néctar de nueve cónsules que dice Sainte-Beuve en sus *Pensares de agosto*, madura por otros cinco en Roma; ocho reposa en Constantinopla. Y al cabo se difunde por el Occidente europeo, para después cruzar los mares en espera de "la hora de América", hoy más apremiante que nunca. Conviene a los fines de nuestro examen el tener presente este cuadro:

I. La Edad Ateniense: 600 a 300 a. c.
II. La Edad Alejandrina: 300 a. c. a los comienzos del Cristianismo.
III. La Edad Romana del humanismo latino: 168 a. c. a 530 J. c.
IV. La Edad Romana del humanismo griego: comienzos del Cristianismo a 530 J. c.
V. La Edad Bizantina o Edad Media Oriental: 530 a 1350 J. c.
VI. La Edad Media Occidental: 530 a 1350 J. c.
VII. "*Incipit Vita Nova*".

10. Aquí sólo trataremos de la Edad Ateniense, considerándola en las principales manifestaciones de la crítica. Durante los tres siglos que comprende esta edad —la cual comienza simbólicamente con la conquista de Salamina en 604 a. c. bajo Solón—, Atenas pasa por la tiranía de los Pisístratos; y entre las guerras médicas, ve progresar su democracia bajo Pericles y afirma su hegemonía sobre una

constante fermentación de alzamientos entre sus aliados. Sobrevienen las guerras del Peloponeso que determinan la hegemonía de Esparta y la instauración en Atenas de los Treinta Tiranos, pronto derrocados. Muere Sócrates. Se suceden los conflictos y las falsas treguas, ora con Esparta, ora con el persa. A la transitoria predominancia de Tebas sucede otra vez una equívoca predominancia de Atenas. El imperio macedonio avanza con Filipo, cuyas intervenciones son favorecidas por las guerras sagradas. Atenas se le rinde. A Filipo sucede Alejandro, quien reafirma las anteriores conquistas y las extiende al Asia. Y la edad se cierra, en los últimos años del siglo IV a. C., con la partición de la herencia de Alejandro. Atenas se agitará penosamente bajo el yugo macedónico, mientras poco a poco se dibuja la amenaza de Roma.

11. La ingente aparición de "aquel déspota de la ciencia humana", como le llama Menéndez y Pelayo, divide la historia de la crítica griega en tres grandes periodos: antes, en y después de Aristóteles. Pero todavía antes de éste, Sócrates determina otro centro de gravedad, y es inexplicable que lo omita —sin siquiera darnos disculpas— un tratadista como Saintsbury. Es verdad que este autor elude todo lo que halla conjetural, y Sócrates lo es, a quien sólo descubrimos tras el velo de sus discípulos. Es verdad que por eso mismo desaira Saintsbury los empeños de Egger —cuya consulta es todavía indispensable— por restaurar los borrosos orígenes del sentimiento crítico, en sus manifestaciones populares y no escritas; y que, por igual razón, pasa como sobre ascuas el vado de los presocráticos, y sólo se siente tranquilo en la época documentada, y con el Platón del siglo IV. Pero aquí, recortados convenientemente los límites de nuestro asunto, tenemos que ir más despacio. Por un lado, concederemos a la noción de la crítica un sentido más generoso, pues el excesivo purismo nos llevaría a mutilaciones lamentables. Por otro lado ¿cómo vamos a cerrar la puerta a las conjeturas en materia que se reconstruye por una tradición de fragmentos? Cuando contamos con una obra completa, tengamos por seguro que su pleno sentido sólo se

explica por referencia a otra que nos falta. Cuando sólo contamos con trozos, ni qué decir lo que acontece. Y nadie se atreverá a sostener que la conservación casual de los vestigios corresponde al criterio de su importancia intrínseca. O nos reducimos, pues, al triste papel de juntar despojos y enumerarlos, o si queremos usar un poco de la mente, no queda más remedio que generalizar echando puentes de conjeturas. No vayamos, pues, muy de prisa. En el nuevo *Viaje de Anacarsis* por Grecia, pensamos deleitarnos.

3. Bases de la crítica naciente

12. Condicionado el ser de la crítica por la literatura existente, es indispensable recordar el cuadro de la producción en la edad dorada de Grecia. A tal fin, proponemos el índice que presenta John Edwin Sandys a los comienzos de su minuciosa historia del humanismo clásico (*A History of Classical Scholarship*, 3 vols., 1908), con algunos leves retoques (*pp. 23-24*).

13. El instinto estético poco a poco desprende de sí la facultad crítica. Ésta se presiente desde el instante en que la poesía se emancipa de los servicios de la tribu —mágicos, religiosos, políticos— y se ofrece a la mente como un objeto de estimación por sí misma, por su sola belleza. El grado de estimación se aprecia por el gusto de escuchar la poesía y por el empeño en conservar y transmitir a las futuras generaciones el acervo de emoción y experiencia que ella contiene. A una parte, pues, tenemos las recitaciones públicas y concursos de los poemas; a otra, la escuela, cuyo primer método pedagógico —que sigue siendo fundamental— es la memoria.

14. La recitación y el concurso demuestran la apreciación que a la poesía se concede, pero no están llamados a desarrollarse hasta la verdadera construcción crítica. La escuela, en cambio, conducirá poco a poco a la Filología en los dos sentidos que explica Gudemann: el estricto, que comprende la Paleografía, la Crítica textual, la Hermenéutica, la Gramática, la Retórica, la Crítica estética y la literaria; y

La literatura griega hasta el año 300 a. J.

ÉPICOS	LÍRICOS	DRAMÁTICOS	FILÓSOFOS	HISTORIADORES	ORADORES, ETC.
fl. Homero *c.* 700 Hesíodo, antes del 700: Poetas cíclicos: Estasino, *Cypria*; Arctino, *Aethiopis*, *Iliupersis* Agias, *Nostoi*					
700					
Cíclicos medios: *c.* 660 Lesques, *Pequeña Ilíada.* *c.* 645 Pisandro	690 Calino (*e*) 676 Terpandro 657 Alcmán 650 Arquíloco (*e i*) 640 Tirteo (*e*) 640 Semónides (*i*) 620 Mimnermo 620 Estesícoro 612 Alceo 612 Safo 600 Arión				
600					
Cíclicos ulteriores: *c.* 566 Eugamón, *Telegonía.* Himnos homéricos Panyasis?	594 Solón (*e i*) *c.* 639-559 544 Ibico 542 Hiponax (*i*) 540 Teognis (*e*) 537 Focílides (*e*) 530 Anacreonte	580 Susarión (*c*) 534 Tespis	597 Tales *c.* 637-548 575 Anaximandro *c.* 611-547 550 Anaxímenes *c.* 588-524 532 Pitágoras *c.* 580-*c.* 500 530 Jenófanes *c.* 576-480	550 Cadmo de Mileto 500 Hecateo	
500					
Antímaco *fl. c.* 464 410 504 Querilo	Simónides 556-468 Píndaro 518-*c.* 443 Baquílides *c.* 507-430	Epicarmo (*c*) 540-450 Frínico *fl.* 512-476 Esquilo 525-456 Sófocles 496-406 449 Cratino (*c*) Eurípides *c.* 480-406 429 Eupolis 429 Frínico (*c*) Aristófanes (*c*) *c.* 450-385	500 Heráclito *c.* 535-475 495? Parménides Zenón Eléata *c.* 490-*c.* 430 450 Anaxágoras. *c.* 500-428 445 Empédocles *c.*490-430 Sócrates 470-399 420 Demócrito 460-370	Heródoto *c.* 480-*c.* 430 430 Helánico Tucídides *c.* 460-*c.* 396	466 Córax Tisias 427 Gorgias *c.* 485-380 Pericles 493-429 447 Protágoras *c.* 480-411 435 Pródico 435 Hipias Antifón 480-411 Trasímaco *c.* 457-400 Andócides *c.* 440-390 Lisias *c.* 445-378 Isócrates 436-338

CRÍTICOS	MUSICOS	DRAMÁTICOS	FILÓSOFOS	HISTORIADORES	ORADORES, ETC.
400					
(525 Teágenes) Zoilo *fl.* 365-336 430 Heráclides Póntico Cameleón Praxífanes	(676 ? Terpandro (508 Laso) Melanípides † 412 Filoxeno 435-380 Timoteo † 357 310 Aristóxeno	*Comedia Media* 390-320 Antífanes (*c*) Anaxándrides (*c*) Alexis (*c*) *Nueva Comedia* 320-250 Filemón (*c*) *c.* 350-263 Menandro (*c*) 344-202 Dífilo (*c*)	400 Antístenes Platón 428-348 Aristóteles 384-322 Teofrasto 372-287 Zenón estoico (*c*) 364-263 Epicuro 341-270	Ctesias *fl.* 415-398 Jenofonte *c.* 430-*c.* 355 360 Cleidemo Eforo *c.* 405-330 352 Teopompo 346 Androcio Dicearco 347-287 Timeo *c.* 350-*c.* 260 Filócoro *c.* 306-261	Iseo 240-348 Demóstenes 384-322 Esquines 389-314 Licurgo *c.* 390-324 Hipérides *fl.* 344-322 Dinarco *fl.* 342-291 Cleantes 331-232 Demetrio Falereo *fl.* 317-307
300					

OBSERVACIONES

1. La tabla anterior procede, con algunas modificaciones, de J. E. Sandys, *A History of Classical Scholarship*, 2ª ed., Cambridge, University Press, 1906, I, p. 18. No es completa: se limita a los datos principales.
2. En la columna: *Oradores* etc., constan, además de los oradores, los sofistas, retóricos y gramáticos.
3. La fecha que precede al nombre indica la plenitud del autor, que los antiguos situaban hacia los 40 años de adad, único dato cronológico que se conoce en algunos casos. Las dos fechas separadas por guión que aparecen debajo del nombre corresponden al nacimiento y muerte, con la aproximación posible.
4. Las abreviaturas:
   fl.: *floruit*: florece en tal fecha.—*c.*: *circa*: fecha aproximada.—(*e*): elegíaco.—(*i*): yámbico.—(*c*): poeta cómico.

el sentido general que comprende, además de la Retórica, la Historia de las lenguas y la Lingüística, la Métrica, la Teoría literaria, la Historia, la Mitología, la Teología, la Historia de la cultura, las Instituciones privadas, públicas y militares, la Geografía, la Cronología, la Metrología, la Numismática, la Epigrafía, la Historia artística, la Arqueología. Estas denominaciones corresponden a disciplinas que se entremezclan, que a veces nacen juntas y que, desde luego, no se diferencian en los orígenes, y algunas ni siquiera se definen en los siglos que nos ocupan. Aunque todas, más o menos directamente, van surgiendo del estudio de la poesía, abandonan el estímulo inicial y constituyen sus fines propios cuando así lo exige su naturaleza. Aunque todas nacen del trabajo didáctico, la primitiva escuela griega no las contiene. Pronto su desborde llevará a los sofistas a emprender cursos independientes de los gimnasios; y luego vendrán la Acade-

mia de Platón y el Liceo de Aristóteles, especies de universidades. En cuanto a Sócrates, como moralista, prefiere al hombre en plena acción, prefiere la calle.

15. Las primeras bases de la crítica balbuciente las proporcionan Homero y Hesíodo, la épica heroica y la didáctica. Sabemos, por el testimonio de la *Odisea*, que antes de Homero los aedos cantaban en los banquetes, al son de la cítara, los fastos y hazañas de los héroes; y sabemos que existía una lírica de himnos, himeneos y peanes. Homero y Hesíodo son también la materia prima de las enseñanzas escolares. Si el poema homérico precede en la fecha, en cambio, el hesiódico recoge inspiraciones más antiguas del pensamiento ctónico de Grecia, anterior al puramente olímpico que el otro refleja. Tal vez haya que buscar antes de Homero ciertas enumeraciones de barcos en los poemas cípricos, ciertas letanías de denuestos contra los dioses en una Heracleida perdida, así como la treta de Hera cuando manda adormecer a Zeus, y otras probables influencias de Tebaidas, Corintíacas y Traciadas desaparecidas. Pero, prácticamente, Homero oscurece todas sus fuentes.

16. En la materia homérica, entendida como oráculo de todas las ciencias y las artes, buscaban los hombres todo género de enseñanzas; lo que ha dado origen a una exegética tan abundante, y aun tan estrafalaria a veces, como ha sucedido para el *Quijote*. En el tratado *Sobre la poesía de Homero* atribuido a Plutarco, apreciamos la proliferación de estos sueños: Filosofía, Historia, Retórica, Jurisprudencia, Política, Religión, Moral familiar y patria, Funeraria, Arte militar, Medicina y Cirugía, Adivinación, Dramaturgia, Arte epigramática, Pintura; de todo se ha buscado en Homero, y todo se ha creído encontrar. Lo curioso es que, si el gramático Telefo, de Pérgamo, escribe una *Retórica según Homero*, a ninguno se le haya ocurrido desentrañar el puro sentido estético de aquellos poetas escribendo una *Poética según Homero*.

17. La consideración de Homero ha pasado por varias etapas que Bérard resume así: 1º Para diez o doce gene-

raciones jónicas o eolias, de 800 a 500 a. c., es un autor escénico destinado a la declamación de aedos y luego de rapsodas; 2º para doce o quince generaciones atenienses y alejandrinas, de 500 a 50 a. c., un manual de ciencia y educación, objeto de estudio y comentario; 3º para las posteriores generaciones romanas, bizantinas y modernas, una obra clásica de lectura. La primera etapa corresponde al poema representado; la segunda, al poema editado y al esfuerzo de fijación textual; la tercera, al poema trasmitido.

18. Algo semejante pudiera decirse respecto a Hesíodo, con la diferencia de que las enseñanzas extraliterarias que en éste se buscaban pueden reducirse a la mitológica de la *Teogonía*, y a la sabiduría popular y arte agrícola contenidas en las máximas de *Los trabajos y los días*. Seguir separadamente las dos vetas críticas, la homérica y la hesiódica, desde su nacimiento hasta el término de la Edad Ateniense, desarticularía sin provecho nuestro cuadro cronológico, haciéndonos perder la caracterización de las etapas. Baste recordar que el ciclo épico es la primera incitación que se ofrece a la mente crítica.

4. Gérmenes de la crítica: recitación, escuela recopilación y certamen

19. La declamación pública de aedos (poetas) y rapsodas (poetas que luego degeneran en meros recitadores) indica que la poesía alcanza ya un valor autonómico, aun cuando la apreciación todavía se abstenga del juicio y se limite al candoroso disfrute. Verdad o no verdad que fue Licurgo, el legislador espartano, quien importó de Creta la poesía homérica en el siglo VIII. Más tarde, Solón ateniense obliga a respetar cierta secuencia en la declamación de los fragmentos. Los Pisistrátidas (Hiparco sobre todo) ordenan que aquella obra sea recopilada metódicamente, operación que requiere ciertas reglas. Es indudable que ya existen nociones de crítica y textología. Entre los recopiladores o *diaskevastas* se cita a Onomácrito, Zopiro de Heraclea, Orfeo de Crotona y Conquilo, y aun se añade a los poetas Anacreonte y

Simónides. Se pretende que los *diaskevastas* cedieron alguna vez a intereses políticos, deslizando una que otra interpolación intencionada: ya un verso en honor de Teseo, genio epónimo de Atenas, ya algunas frases que respaldan las ambiciones imperiales de Atenas sobre Salamina; y se asegura que Hiparco desterró a Onomácrito por haberlo sorprendido falseando el texto homérico para dar cabida a cierto oráculo de Museo. Se sabe que, a su tiempo, Hesíodo será objeto de cuidados semejantes para que no se pierda su obra, cuidados que más tarde Ferécides de Atenas consagrará a los poetas órficos. Hay noticia de recitaciones en las festividades oficiales de Quíos y Delos, de Chipre y Siracusa, de Sición y de Ática.

20. Pronto se habla ya de certámenes, de premios y coronas de laurel, lo que supone una manifestación crítica. Se compara a Homero con Hesíodo. Se da un paso más con los concursos para escoger las obras dramáticas que han de presentarse en las grandes celebraciones, costumbre arrolladora que afortunadamente se impone a pesar de la censura de Solón contra el teatro y del respeto que inspiraban sus leyes.

21. Tenemos, pues, en grados teóricamente discernibles: 1º la estimación de la poesía en el pueblo y en la escuela; 2º la recopilación más o menos crítica; y 3º la calificación en competencia. Esto, sin contar con el indicio que resulta de que algunas obras teatrales se conserven en varias versiones, lo que indica una corrección, una autocrítica, a veces espontánea, a veces provocada por la derrota en el concurso; y sin contar con ciertos tratados preceptivos de Laso, de Prátinas, de Sófocles, de que sólo queda la mención (§ 185).

22. Con respecto al primer punto, a la estimación revelada en el hecho de que la poesía se considere esencial en los programas públicos y escolares, conviene tener en cuenta que ello correspondía a la campaña política de Atenas para establecer su prestigio entre los habitantes de las varias regiones griegas que acudían cada cuatro años a las grandes Panateneas, y para sembrar en la juventud el sentimiento de

la supremacía ateniense. La *Ilíada*, y aun la *Odisea*, al mostrar el espectáculo de los pueblos congregados contra el Asia, fomentaban el fervor nacional, sugerían la unidad cultural, fundamento de la doctrina que oiremos después sustentar a Isócrates y que podemos considerar como la ortodoxia helénica.

23. Con respecto al segundo punto, o la recopilación, conviene tener en cuenta que la obra homérica hoy conocida es el resultado de sucesivas y largas transformaciones. El primer texto, el de las Panatenaicas tal vez, se fija en Atenas; pero el nombre de Homero cubre un material épico vasto y flotante. Ya en el año 450 a. c., Homero comienza a significar sobre todo la *Ilíada* y la *Odisea*; pero todavía los incidentes del relato no han llegado a la determinación actual, que se logrará unos cincuenta años más tarde. Finalmente el texto verbal sólo puede decirse que se encuentra suficientemente establecido hacia el año 150 a. c.

24. Con respecto al tercer punto, o las competencias y los premios, recordemos que, por lo que al teatro se refiere, el sistema de selección pasa por tres etapas: en un principio, la autoridad política, el arconte, procede a la eliminación previa, en la cual sin duda las razones de orden público pesaban tanto como las literarias; después, el pueblo entero, que en masa se trasladaba al teatro, decidía el triunfo por aclamación entre los concursantes; más tarde, por regla general, la decisión fue confiada a cinco jueces elegidos por suerte, los cuales daban su sentencia, algo improvisada entre el clamor de los tumultuosos auditorios. El derrotado conservaba siempre cierto derecho de apelación y *reprise* de la obra convenientemente corregida, o bien se entregaba al juicio de los lectores, mediante la publicación o edición manuscrita en las librerías.

5. Limitaciones y conquistas de la crítica griega

25. Las limitaciones y conquistas de la crítica griega pueden resumirse en breves trazos. Grecia no nos dio siempre la

crítica que hoy necesitamos, que hoy entendemos, resultado de una experiencia más vasta, de un material más abundante, del mayor trasiego entre pueblos y lenguas, el cual nos ha conducido a la preciosa concepción de la literatura comparada. Sea esto dicho sin incurrir otra vez en la querella de Perrault y Boileau sobre los antiguos y los modernos. De todas suertes, la crítica nos vino de Grecia.

26. Por otra parte, la crítica está determinada por la masa de las creaciones existentes. En este orden, rasgo característico, Grecia, en cuyo seno nació la crítica, sólo especuló dentro de las marcas de la lengua griega, aun en los días en que tuvo ya a la vista las creaciones latinas. Pudo admitir inspiraciones del bárbaro o del egipcio (y a veces llamó egipcio a todo lo que llegaba de lejos) en lo histórico, en lo científico, hasta en lo político; nunca en lo literario, donde aparece siempre aferrada a sus moldes verbales. Lo pasmoso es que sacara tanto partido de un registro relativamente escaso (§ 32 y *ss.*).

27. El crecimiento desigual de los géneros determina un desarrollo imperfecto de la crítica. Y sucede que entre los griegos se impuso una sola forma triunfante de la tragedia, llevándose en el seno a la épica. La licenciosa y regocijada comedia es relegada a la penumbra como cosa poco respetable. La función por excelencia, la lírica, queda confundida con la música y con la danza. La retórica que, junto a la poética, pudo ser la teoría y arte de la prosa, resultó avasallada por el predominio de la oratoria jurídica, a que empujan las revoluciones sociales (§ 81, 83 y 343). El género de más porvenir, la novela, es de nacimiento tardío y, por decirlo así, se fue sin crítica. La historia misma aparece en cierto modo acarreada como un apéndice de la oratoria. Y singularmente en la época que estudiamos, la teoría y la preceptiva tienden a asfixiar las manifestaciones de la crítica independiente.

28. De aquí que los historiadores de la moderna ciencia literaria descarten, en bloque, la época clásica, así como ol-

vidan negligentemente la selva intrincada de la Edad Media; así como saltan sobre el Renacimiento que exacerbó los extremos teóricos y preceptivos de la Antigüedad, así como desdeñan en conjunto los desvíos didácticos y eruditos de la crítica dieciochesca. En su prisa por inaugurar la era científica, prefieren partir del siglo XIX.

29. Por lo que a la Antigüedad se refiere, ello obedece al prestigio mismo de los cuerpos sistemáticos, al mucho bulto que hacen las Estéticas y Poéticas entonces edificadas: Platón y su gloriosa familia, Aristóteles y su ilustre descendencia.

30. Pero en Grecia hubo también otra crítica que el historiador de la ciencia literaria no debiera pasar por alto. Ahí están Aristófanes, el sumo letrado y aguerrido polemista; Dionisio de Halicarnaso que, menos profundo que Aristóteles y sin el genio de Longino, es magistral en el análisis concreto y es capaz ya de percibir el deleite cómico; Dión Crisóstomo, el más literario de los retóricos y, si se quiere, más ameno que inteligente; el plácido ensayista Luciano, humanista con afortunadas incursiones en el dictamen; Hermógenes, otro retórico que se salva por su teoría de la frigidez, como se salva el dudoso Demetrio por su teoría de la interpretación; y Longino sobre todo, el admirable Longino, o quien haya sido el ministro de la Reina Zenobia que trató de la sublimidad, cuya captación de la cosa literaria, antes de los tiempos modernos, sólo encuentra equivalencia en Dante. Ahí está, finalmente, la crítica textual iniciada por las escuelas de Alejandría y de Pérgamo, y continuada después por los bizantinos, antecedente directo, aunque sólo represente una disciplina auxiliar, para las actuales técnicas de la ciencia literaria. Y si no hemos recogido a Plutarco en esta rápida enumeración, es porque lo dejamos a solas, esculpiendo sus estatuas morales.

31. Los resultados de la crítica griega pueden reducirse a seis conceptos: 1º fundamentos de la gramática; 2º fundamentos de la crítica textual; 3º fundamentos de la métrica;

4º investigación de una forma trágica; 5º investigación de una forma épica; 6º cánones de la oratoria y atisbos del arte de la prosa. Esto último, con sorprendente atención para su ritmo y su número; asunto tan descuidado después, que pasma averiguar que Fray Luis de León contaba sus sílabas y sus letras, y hay que llegar hasta cierto libro de Lanson y hasta la estilística de hoy en día para que de nuevo se le otorgue la atención que merece.

6. Confinamiento de la crítica griega

32. Antes de continuar, insistamos en el confinamiento de la crítica griega dentro de las fronteras de su habla y su literatura (§ 26). —Una vaga tradición nos presenta a Sócrates conversando con unos letrados de la India. De este diálogo, que por lo demás no se refiere a la literatura, sino a la filosofía, sólo resulta la mutua incomprensión. Entre los presocráticos hubo grandes viajeros, pero andaban preocupados con su representación del cosmos, no directamente con la crítica literaria. Otro tanto puede decirse, en su línea, de los primeros historiadores. De Sócrates ni siquiera hemos podido apurar que viajara tanto como algunos de sus predecesores. Se admite que, antes de cumplir los treinta, visitó a Samos y, llegado a la edad madura, sólo salió de Atenas en cierta peregrinación a Delfos, o llamado por el servicio militar. Y, en aquellos días, viajar era el medio por excelencia para conocer el pensamiento extranjero (§ 155).

33. A Platón llega la doctrina de la transmigración de las almas, a la que impropiamente se aplica el término posterior e inadecuado de metempsícosis. Pero no está demostrado que la reciba de la India, ni siquiera a través de Egipto, sino más bien de Pitágoras, quien a su vez pudo heredarla de aquellos misterios septentrionales, fuente común de griegos o indos anterior a la dispersión aria. En todo caso, se trata aquí de filosofía. En el orden literario, Platón sólo recibe del extranjero —y todavía por herencia de su propia familia— aquella narración de origen saíta con la que construye su estupenda novela política de la Atlántida. Por su-

puesto, no consideró tal narración con mente crítica, no como expresión literaria pasible del juicio, sino como pedazo de realidad o como material para su propia obra. No se le ocurre, como a un moderno, preguntarse sobre la inclinación de los egipcios a alejar fabulosamente la época de sus relatos, mezclando la mitología con la historia.

34. En cuanto a Aristóteles, sólo practicaba la lengua griega. Es dudoso que Alejandro le haya comunicado documentos de Persia o de la India; y si fue verdad, ya se ve que no les hizo caso. Conocía las observaciones de los astrónomos caldeos, tuvo a la vista muestras exóticas de historia natural que le prestaron grandes servicios; pero si hubiera tenido noticia de las colosales epopeyas de Oriente, su teoría poética por cierto lo hubiera resentido (§ 335).

35. Ni Alejandro, ni Seleuco Nicátor —a pesar de que éste creó una manera de alianza entre Siria y Pataliputra, de largo rastro en las relaciones comerciales— abrieron corrientes de espíritu que pudieran aprovechar a Grecia. O los documentos de esta incubación se han perdido, o más bien fue ella tardía y trascendió a otra cultura filial. Pues es innegable que, aunque los historiadores se sientan más atraídos por la montaña documental del Imperio Tolemaico, la verdadera "cámara nupcial de la civilización siriaca y la helénica" —como dice Toynbee— se encuentra en la Monarquía Seléucida. Pero este fenómeno, de trascendencia ulterior, no interesa a la historia de la crítica literaria. También es posterior a la Grecia clásica el establecimiento de los bactrianos en el Punjab, o la famosa escuela de Gándara donde se supone que nació la actual imagen canónica del Buda; y, además, todo ello más bien representa un derrame del helenismo hacia Oriente, que no el movimiento inverso. Rawlinson acumula testimonios sobre el legado de la India para la literatura y el pensamiento europeos: ninguna de sus conclusiones modifica nuestro punto de vista.

36. Oigo ya venir una objeción especiosa. Los pueblos nunca han estado separados por muros. Seguramente que en la

literatura helénica pueden descubrirse influencias exóticas. Tenemos, por ejemplo, el resabio de los periplos fenicios en la elaboración de la *Odisea*, rastreado cuidadosamente por Bérard. En esta historia del Simbad de Occidente, como en el mismo mar que visita, las corrientes orientales se mezclan con las occidentales, cierto. Negar los efectos de la bienhadada relación entre fenicios y helenos sería un error y aun sería una ingratitud. Ella —como dice Gomperz— proporcionó a la Grecia primitiva los adelantos de las viejas civilizaciones babilónica y egipcia, sin hacérselos pagar al precio del vasallaje político, según lo hubiera hecho un pueblo menos mercader que militar; como lo hizo Roma para los celtas y los germanos, como lo hace para sus imperios la moderna Europa. Pero esta fertilización de la literatura griega por abonos extraños no significa en modo alguno que la crítica griega se haya interesado por estudiar, conocer y valorar aquellas fuentes extrañas. Cuando tal fertilización se produce, la crítica griega no se había desprendido ni poco ni mucho del protoplasma original para dar señales de vida. La investigación de estos estímulos corresponderá más bien a la crítica moderna. Aunque Homero es la primera materia de la antigua crítica, en muchos respectos los antiguos trabajaron sobre él a ciegas. De él sabemos hoy más de lo que ellos sabían. Su estudio de Homero, como vamos a verlo, iba por otro rumbo. Ni siquiera les aconteció poner en duda la existencia del poeta individual como después se ha hecho. Ésta que después se ha llamado "la cuestión homérica" nunca inquietó a los antiguos. La duda sobre la unidad de autor comienza a despuntar en el siglo XVII, cuando Perrault entabla la querella de los modernos contra los antiguos; se insinúa a comienzos del XVIII en las *Conjeturas académicas* de D'Aubignac; a fines del propio siglo, la resucitan los *Prolegomena* de Wolf; cubre la crítica del XIX y llega por fin hasta nuestros días. Los griegos, a lo sumo, presintieron la posibilidad de dos autores distintos, uno para la *Ilíada* y otro para la *Odisea*, y ésta fue la escuela de los "corizontes" o separatistas, los que parten a Homero en dos; escuela, por lo demás, de tardío florecimiento y que por eso no importa a nuestro examen.

37. Tampoco nos corresponde exponer la crítica textual de los alejandrinos (Zenodoto, Aristarco), que en su esfuerzo por expurgar la épica y aislar químicamente al Homero legítimo, parece haber perdido la noción de que aquellos viejos poemas eran obras tradicionales, cuyo mismo desarrollo se funda en la interpolación.

7. La crítica, negligente con la lírica

38. Hemos dicho que, en toda la Edad Ateniense, la lírica nunca mereció la atención crítica que para ella hubiéramos deseado (§ 27). Pero como concedemos por lo menos el valor de indicio sobre la estimación literaria —primer paso de la crítica— a la recitación y a la escuela, bien podemos recordar lo que la lírica significó a este respecto. En esta manera de poesía, relacionada con el canto y la música y, a veces, con la danza, se distinguen tres géneros: el mélico, el elegíaco y el yámbico, caracterizados más bien por sus metros que por sus asuntos, en los que se nota cierta elasticidad. El mélico se acompañaba con la cítara o lira de diversas formas; y los otros dos, con la flauta. En la mélica suelen distinguirse las odas y los cantos corales. La métrica de la lírica se traslada más tarde, como el peso mismo de la poesía, al drama: la yámbica aparece en los diálogos; la mélica, en los coros; y como ejemplo de la elegía en el teatro sólo conservamos la lamentación de la *Andrómaca*, de Eurípides. El cuadro que presentamos hace ver que la lírica comienza con el elegiaco Calino, hacia 690 a. c., y acaba con Baquílides y Píndaro a mediados del siglo v a. c. Tal es el "canon de la lírica griega". Sin embargo, la poesía elegiaca perdura, entre vicisitudes, por dieciséis siglos, para rematar hacia el año 920 de nuestra era en la Antología de Constantino Cefalas.

39. La lírica acompañaba fielmente la vida privada, los banquetes y la educación escolar. El famoso vaso de Duris —siglo v a. c.— nos presenta escenas del gimnasio en que varios maestros instruyen a los jóvenes, bajo la inspección de los pedagogos, en la recitación de himnos, la composición,

la música de flauta y lira; escenas a que pueden servir de comentario ciertos pasajes de Platón en el *Protágoras* y en las *Leyes*, y algunos otros del inevitable Aristófanes, cuyas comedias naturalmente se prestan para la pintura de las costumbres. De Teognis sabemos que era bastante practicado en la escuela, gracias a cierta frase que pasó en proverbio popular: "Eso lo sé yo desde antes que naciera Teognis." Pero tanto en Aristófanes o en Platón, como en Aristóteles o en Isócrates, la alusión a la lírica se reduce a su valor educativo o político. Platón admira sin analizar: habla del "divino Píndaro", del "divino Tirteo", del "sabio y nobilísimo Solón", que fue poeta yámbico. Aristóteles ejemplifica el uso de los epítetos con un pasaje de Simónides de Ceos, en que éste acierta a ennoblecer la descripción de las carreras de mulos (§ 336 y 369). Los filósofos presocráticos, en general, no mientan a los líricos; y cuando Heráclito recuerda a Arquíloco es, según veremos adelante, para desearle una paliza (§ 74). De los nueve principales poetas mélicos, Alcmán y Baquílides ni siquiera aparecen citados en la Edad Ateniense, como tampoco los yámbicos Semónides de Amorgos e Hiponax de Éfeso. ¡Qué más, si hasta los olvida Aristófanes, cuya memoria era verdaderamente "la madre de las Musas"!

40. Como de todo esto sería absurdo inferir que la lírica no fue apreciada, el punto se reduce a reconocer que la crítica hizo poco caso de la lírica. Claro que aún cabe la suposición de que Aristóteles la haya tomado en cuenta en algún capítulo perdido de su *Poética*; pero ningún indicio autoriza esta sospecha. Y el silencio de la crítica es demasiado general para dejarlo inadvertido. Los tratadistas se limitan a reconocerlo, y se creen dispensados de toda interpretación sobre su posible significado. Difícilmente podríamos conformarnos con esta aceptación pasiva. Y más cuando Platón, en el *Ion*, el *Fedro* y la *República*, demuestra tan honda comprensión del misterio lírico.

41. Puede explicar en parte esta anomalía el hecho de que la crítica tomó por dos rumbos principales: uno, el filo-

sófico, en el sentido más general de la palabra, ya en apoyo de la ética, la política o la religión, y entonces se desentendió de la forma; otro, el retórico que, aunque tomaba en cuenta los caracteres formales, sólo se preocupa del discurso en prosa.

42. En parte también puede servirnos de explicación el que la lírica haya sido atraída en el estudio de la música y la danza, donde dominaba naturalmente el ritmo o la coreografía sobre el elemento puramente verbal. A tal punto se consideraba como un todo la combinación de la música y la palabra, que aunque aquélla se emancipa de la declamación en los juegos píticos —el flautista Sácadas, el citarista Aristónico— Platón condena este arte puramente instrumental, "porque evoca sensaciones vagas, y ni elogia héroes, ni dioses, ni enseña a ser sabio, y sólo excita sentimientos semejantes al calor de la orgía".

43. En cuanto a la métrica, ella se ajusta al estudio acústico y se deja fuera el significado poético.

44. Pero todo esto, más que explicar, es describir. ¿Hay elementos para una explicación verdadera? Veamos. El carácter individual de la lírica, su tono de voz privada, pudiera justificar la negligencia de la crítica. Ésta, desde el primer instante, aspiró a conceder máxima importancia a aquellos tipos de arte que representan intereses generales, y a fundar sobre ellos sistemas coherentes con la ética y la política. La crítica de la Edad Ateniense revela una ambición institucional. Ahora bien, los poemas líricos son frecuentemente versos de ocasión. Más breves por eso que las epopeyas y los dramas, se prenden a las vibraciones del sentimiento personal. Éste sólo alcanza valor objetivo cuando se expande y crece, desde la interjección o exclamación en que se funda la lírica, hasta la fábula o el episodio. Los críticos de entonces, más educadores y filósofos que verdaderos críticos, viven empeñados, como todo el pensamiento griego de la época, en construir y salvaguardar la *Polis*. Estamos, no hay que olvidarlo, ante un pueblo revuelto entre

inmigrantes septentrionales, acampado entre una masa informe de naciones decaídas y más o menos avasalladas. La lírica no parece ofrecer aliciente cívico.

45. Para mejor entender semejante preocupación cívica hay que hacer un largo rodeo histórico. Las viejas civilizaciones prehelénicas destellan como fuegos lejanos y luego desaparecen en una oscuridad misteriosa de varios siglos. A Creta, a Micenas, a Troya (no la de la *Ilíada*, que sólo viene a ser la sexta de siete ciudades encimadas, sino la Troya primitiva) podemos imaginarlas como inmensas fortalezas que viven de cobrar peaje en el cruce de los caminos comerciales. Luego vienen las edades oscuras, el gran mutismo de la historia. Y, de pronto, otra vez se anuncia una vaga luz, que poco a poco crecerá en viva lumbrarada con los derrames de los pueblos del Norte: tal es la edad heroica, a la que corresponde la guerra de Troya, entablada ya entre pueblos igualmente invasores, cuyos dioses tutelares, por eso mismo, se ven repartidos y enfrentados en la disputa de sus antiguas tribus. La guerra de Troya es un fracaso. Ni siquiera se puede saber si acabó en una victoria definida, y la estratagema del caballo parece un correctivo posterior que la poesía impone a la realidad para enderezar su sentido. Sólo sabemos que los héroes griegos emprenden un regreso lamentable, una odisea trabajosa, para encontrar sus hogares deshechos y sus tierras anarquizadas. Sobre estas ruinas se levanta esa paulatina reconstrucción que llamamos la verdadera Grecia, cuyas proporciones monumentales superarán con mucho cuanto se conocía hasta entonces. La reconstrucción va animada, pues, de una conciencia de progreso. Para gente desintegrada en sus cultos y hábitos por las emigraciones y guerras, el progreso consiste en hacer más quieta y posible la convivencia entre los hombres; es decir, aumentar la confianza en los pactos sociales y asegurar su continuidad. El Estado es un producto artificial y no un presente de la naturaleza. Hay que ayudarlo a nacer con un propósito consciente y de caso pensado. La crítica, como las demás actividades del espíritu, se someterá a esta consigna, que es un anhelo general. La filosofía presocrá-

tica se encara más libremente con la realidad, es cierto, y revela todo el denuedo de aquellos creadores de la ciencia. Pero la crítica es ya algo posterior; aparece cuando la consigna se ha impuesto con mayor imperio y, puede decirse, cuando el mismo sentido moral de la filosofía, decididamente afirmado por Sócrates, no le da ya tiempo de emanciparse. Si la crítica ha de insistir en estos propósitos, morderá sobre todo en aquella parte de la literatura que se ofrece como más accesible a la sola inteligencia, la que más se presta a la moraleja política. De las tres funciones literarias —épica, dramática y lírica— las dos primeras, pegadas al episodio o relato, satisfacen esta exigencia más plenamente que la última, la cual pertenece a un orden en que predomina la emoción o, si se prefiere, el desinterés por las realidades prácticas. La creación episódica siempre lleva consigo alguna sustancia de realidad. La lírica es una creación neumática. No que la lírica griega equivalga a lo que hoy se llama la "poesía pura". Pero aun así, entre exclamar y cantar con motivo de las realidades, como ella lo hace, o describir y motivar estas realidades, como lo hace la creación episódica, hay una apreciable diferencia.

46. Según Murray, que se inspira en Protágoras, dos resortes emocionales han de gobernar todo el mecanismo de la Polis o nueva sociedad policiada: Aidós y Némesis: sentimiento de la propia dignidad ante nuestros actos, aunque nadie los vea ni califique, y sentimiento de ira justa ante los desmanes ajenos, aunque no nos afecten (§ 2). Pues bien: la Aidós y la Némesis, que parecen gobernar del todo la conducta en la poesía primitiva, van desapareciendo en la literatura ulterior, conforme la inteligencia construye y asegura mejor el edificio de la Polis. Los resortes emocionales ceden su oficio a los resortes de la inteligencia o, como entonces se decía, de la razón. Así se aprecia comparando la representación del mundo en la edad heroica con la representación del mundo en Platón y en Aristóteles. La misma moral de Sócrates se funda ya en el conocimiento. Y puesto que la crítica no amanece tanto como la creación, cuando la crítica entra en combate ya la consigna cívica ha madurado, y ya

no se dispone de otras armas que las armas de la especulación racional. De donde resulta que a la lírica, hija de la pura emoción, se la aplaude mucho más que se la investiga.

47. Claro que esto no lo explica todo. ¿Cómo negar cierto valor institucional a las "embaterías" o anapestos de Tirteo que, en el siglo VII a. C., los lacedemonios cantaban al tiempo de cargar sobre el enemigo? ¿Cómo negarlo a todo el lirismo coral, sean peanes en honor de Apolo, hipoquermos religiosos, parténeas de vírgenes, ditirambos dionisiacos, himnos de los dioses o de los héroes, encomios en honor del huésped, trenos fúnebres o epinicios de la victoria? ¿Cómo negarlo a toda la poesía de Píndaro, que se entonaba en los cortejos o a la puerta de los vencedores atléticos y que viene a ser una glosa de la epopeya? ¿Cómo negarlo a los poemas que —con excepciones explicables como la de Anacreonte— servían para la educación escolar? Hay todo un género de lirismo que puede llamarse didáctico-moral, otro militar, otro religioso. Se ha dicho con razón que Mimnermo, enamorado profesional, hace de sus historias privadas una diversión común, una cosa cívica que huele al ágora. Aun el poema íntimo admite la aplicación universal; y hoy tendemos a reconocerle este valor, por lo mismo que se funda en motivos humanos mucho más estables y arraigados que todas las instituciones del mundo.

48. No queda resuelto el extremo. La solución corresponde a los especialistas. A nosotros nos basta con señalar esta singularidad desconcertante y no tolerarla sin protesta. Si pertenecemos a la casta de los que se resignan a no entender, será mejor que no tratemos de Grecia. Porque Grecia nunca puso en duda el alcance de los instrumentos humanos para todo aquello que nació con el hombre.

II. LA ERA PRESOCRÁTICA O LA EXPLORACIÓN HACIA LA CRÍTICA

1. El cuadro, la era, la tradición

49. Las referencias biográficas de la Antigüedad, más que en las fechas de nacimiento, insisten en la plenitud o *Acmé*, la cual se sitúa generalmente hacia los cuarenta años (§ 52). La unidad de asunto nos llevará a incluir en la era presocrática algunos hombres que de hecho se cruzaron con Sócrates por las calles de Atenas, pero que no derivan de él, u otros que nacieron más tarde. Algo anteriores son Pródico e Hipias, algo posterior es Tucídides. Todos, en su acmé, corresponden a los mismos tiempos. Esta época es el resultado de varias ondas del espíritu crítico. En la era presocrática no sólo cuentan los filósofos, sino también los retóricos y los gramáticos, los historiadores y hasta los médicos. Nuestra investigación los presenta bajo un ángulo limitado, y a veces sólo los toca de pasada. Para los filósofos, por ejemplo, tenemos que dar por conocido el sistema central, a riesgo de invadir un terreno extraño. Algo semejante acontece con los historiadores. Y si prescindimos de los médicos —aunque en el tratado *Del Arte*, del arte médica, hay preceptos de aplicación general a toda operación del criterio— es porque el famoso *Juramento* de Hipócrates les manda abstenerse de todo efectismo literario y olvidar las citas de los poetas.

50. Comprendemos, pues, en nuestro cuadro:

1º Los filósofos presocráticos de las distintas escuelas: la jónica de Tales, Anaximadro, Anaxímenes, Heráclito; la itálica de Pitágoras, relacionada con los órficos o extravagantes; la eléata de Jenófanes, Parménides y Zenón; la atomística de Leucipo y Demócrito; la ecléctica de Empédocles y Anaxágoras quienes, con Meliso, establecen hacia mediados del siglo v la solidaridad, o al menos la relación regular entre las lejanas escuelas.

2º Los sofistas Gorgias y Protágoras, en quienes se aprecia también esta fusión de influencias, y de quienes derivan gramáticos y retóricos como Pródico, Hipias, Polo.

3º Los historiadores: Hecateo, Heródoto, Tucídides, que no sólo se unen al cortejo por aquel desvío de la retórica de que ya hemos tratado, y que vino a envolverlos como un orden más de la elocuencia, sino por otras razones más sustanciales que luego explicaremos (§ 27 y 119 y *ss.*).

51. Estas ondas del pensamiento crítico se extienden sobre una anchura aproximada que ocupa el tercio central del Mediterráneo. Van desde los litorales del Asia Menor —Mileto, Magnesia, Éfeso, Colofón, Clazómene, Focea—, cruzan las islas de Samos y de Quíos, luego la Grecia continental, llegan hasta Sicilia y suben por el occidente de Italia. El movimiento parte de los núcleos jónicos, una faja no mayor de unos cien kilómetros, hacia el siglo VI a. C. Por 546, el avance del Imperio persa, que medio siglo más tarde ha de provocar la ruina de la ilustre Mileto, cuna de la filosofía, hace que las legiones de maestros itinerantes se recojan hacia el sur de la Magna Grecia. Entre las guerras pérsicas y las guerras del Peloponeso, la Atenas de Pericles les ofrece un refugio. Si la ruina de Mileto, primer emporio intelectual, permite el auge de Atenas, el nuevo Imperio ateniense permite la integración de las filosofías nacidas fuera de Atenas, al Oriente y al Occidente. Al fin aparecen las primeras filosofías atenienses: Arquelao, Sócrates y Platón. En este ir y venir, se mantiene hasta cierto punto el sabor jónico de los orígenes. Los emigrados van suscitando a su paso nuevos brotes, nuevas tendencias. El vaivén mezcla las corrientes. En ellas encontramos las primeras exploraciones hacia la crítica.

52. La crítica, en efecto, antes de especializarse, comienza por ser patrimonio indeciso de los filósofos, en las cualidades y maneras que vamos a referir. La era de los presocráticos es todavía una era conjetural. Su conocimiento nos llega en pedacería y desperdicios; sólo lo alcanzamos mediante la tradición indirecta. Ella asume cuatro formas:

1º *Las referencias de los filósofos.* En Platón y en Aristóteles, por ejemplo, encontramos noticias sobre la antigua filosofía. Platón revela aquí un sentido histórico raro en la Antigüedad. Aristóteles violenta un poco las perspectivas en vista de su propio sistema; suele tomar al pie de la letra algunas humoradas de Platón, y es, en general, deficiente en sus referencias a la matemática. Entre los estoicos, Crisipo; entre los escépticos, Sexto Empírico; entre los neoplatónicos, Simplicio, se ocuparán de los viejos sistemas filosóficos. A manera de tabla mnemónica, se recomiendan al estudiante ciertos versos del último gran poeta latino, Claudiano, dirigidos al cónsul Flavio Manlio Teodoro, allá por fines del siglo IV de nuestra era.

2º *La doxografía.* O exposición de opiniones y doctrinas, de que es ejemplo cierto tratado de Teofrasto sobre las teorías físicas, fuente de muchos resúmenes posteriores (Seudo-Plutarco, Estobeo, Ecio, Cicerón).

3º *La biografía.* O vidas de filósofos, género representado por Diógenes Laercio: anecdotario de escasa penetración y por eso mismo, según el punto de vista, tan indispensable como inútil (§ 502). Se trata en verdad de una obra colectiva, hecha con extractos de diversas fuentes, y sólo por comodidad de expresión la consideramos como obra individual.

4º *La cronología.* Eratóstenes de Cirene, Apolodoro, etcétera. Los hitos cronológicos se establecen por la culminación o *acmé* del filósofo, que arbitrariamente se fija en sus cuarenta años, o por sucesos históricos importantes: el eclipse anunciado por Tales, la toma de Sardis, la fundación de una ciudad, el acceso de un gobernante ilustre, etc. (§ 49).

Entre los tipos anteriores, hay tipos intermedios, como los doxógrafos biógrafos: Hipólito, Eusebio, etcétera.

53. Grave error sería el prescindir de una materia histórica cuya única constancia es la tradición indirecta, y muy singularmente en tratando de filosofía antigua. Pues véase cómo ha llegado ella al conocimiento de los modernos, muchas veces por vestigios desordenados. El socratismo tiene que reconstruirse sobre recuerdos. Poseemos prácticamente

la mitad de la obra de Platón, sus diálogos públicos y no sus lecciones académicas; la mitad inversa de Aristóteles, la parte escolar o esotérica mucho más que la popular o exotérica (§ 255 y 327); fragmentos de Epicuro; las *Enéadas* de Plotino. Quedan las ruinas de la nueva Academia, del neopitagorismo, del antiguo y del medio Pórtico, y aun de la escuela epicúrea; aunque las cenizas de Herculano conservan abundantes fragmentos, y aunque Lucrecio se ha salvado por excepción. Mejor suerte cupo al estoicismo con Séneca, Epicteto y Marco Aurelio. Tampoco quedan mal los escépticos, gracias a Sexto Empírico; ni, gracias a Filón, los alejandrinos. En todo caso, no sería posible, por ascetismo testimonial, borrar la tradición indirecta. En cuanto a los filósofos presocráticos, se los recompone por reflejos y por miembros desarticulados. Aun puede decirse que la libertad de interpretación tolerada por este juego de rompecabezas ha multiplicado paradójicamente la influencia de tales filósofos.

54. Diógenes Laercio, en una de sus contadas ocurrencias, dice que el progreso de la filosofía es comparable al de la tragedia, la cual ha pasado gradualmente de uno a dos y a tres personajes. Que asimismo la filosofía se ocupó al principio exclusivamente de la física; Zenón de Elea la ensanchó a la dialéctica en sus inolvidables "aporias" (o "aporeos", como quiere Picatoste en su *Tecnicismo matemático,* 1873); y Sócrates finalmente la condujo hasta la moral. El esquema es algo sumario, y el desarrollo de la filosofía no ha sido una suma de asuntos, sino un crecimiento o transformación. Pero la ocurrencia de Laercio puede provisionalmente aceptarse, aunque sea para manchar la tabla.

2. Físicos y sofistas: semánticos y estilísticos

55. Veamos qué sentido adquiere la crítica para los filósofos. Distingamos a una parte los creadores de sistemas metafísicos que vinieron a decirse físicos (y así es preferible llamarlos, puesto que la palabra "filosofía" no ha adquirido aún sentido preciso); y a otra, los maestros del razonamiento, algo posteriores, que vinieron a decirse sofistas. Este úl-

timo término no siempre tuvo el sentido peyorativo que hoy le asignamos. A lo que hoy solemos llamar sofística se llamaba entonces *erística* (§ 2). La física aparece antes que la sofística. Aquélla es un dogma; ésta, una duda, más o menos ecléctica, más o menos escéptica. En aquélla predomina la cosmología; en ésta, la antropología. Respecto a crítica literaria, los físicos se desinteresan de toda consideración formal o estética, material o lingüística. Ellos atienden al espíritu de la poesía, pero, si vale decirlo, en cuanto a su contenido o asunto extrapoético, no en cuanto a la intención literaria. Los sofistas, en cambio, atenderán preferentemente a las figuras del discurso y a la forma de la expresión. Los físicos son, a su manera, semánticos; los sofistas serán, a su manera, estilísticos. Por supuesto que algún físico se ocupa secundariamente en cosas de retórica y gramática más propias de los sofistas, y más de un sofista se atreve también con el sistema del mundo. En el primer caso, los temas formales sólo sirven como apoyo de la doctrina. En el segundo, el sofista sólo se distingue del físico en ser más pedagogo que creador (§ 81).

3. Los físicos: exégesis racionalista y exégesis alegórica

56. El niño Goethe se sorprende de que la religión y la filosofía sean objeto de estudios separados, porque ambas cosas le parecen tener en el poema su lugar natural. En la edad de los aedos y rapsodas, el pensamiento anda disuelto en las aguas madres de la poesía. Conforme adelantan las recopilaciones de Pisístratos, obra la levigación por densidad de sustancias. La filosofía se separa de la epopeya, la teogonía se hace cosmología. Proceso de regularidad tan admirable que, como Egger observaba, más parece una invención del espíritu que no un acaso de la historia. El conocimiento, en un salto audaz, estimulado por su misma inexperiencia y antes de canalizar en las varias disciplinas científicas, intenta una representación del universo fundada en tramas de prejuicios. Al contrastar la realidad, la reduce a la materia, la forma, el movimiento; a la física en suma, aunque no llega todavía —antes de los atomistas— a la noción clara

del espacio; y busca algún agente único que será la esencia divina, ya reduciendo a uno los antiguos elementos de aire, agua, tierra y fuego —que después resucitará la doctrina de Empédocles—, ya sustituyéndolos por algún otro principio como el infinito. Pero nótese que la materia de los presocráticos es mucho más que la materia de nuestra física, mucho más que esta materia estable evocada aún por la palabra "madera". Aquella madera todavía es árbol, no tronco muerto: crece, se transforma, a veces se la llama "virtud", y hasta se la considera como "una mente corpórea aunque sutil". Y en cuanto a los elementos mismos, designados con un término no comprometedor que equivale a "letras del alfabeto", ya los considera Empédocles como "raíces", ya Anaxágoras como "semillas". Nunca es cabal el trasiego de aquellas palabras dentro de los moldes modernos: hay que interpretar y no meramente traducir.

57. Ahora bien: los griegos nunca poseyeron una casta sacerdotal que definiera los dogmas, lo que acaso se debe a la irrupción de los nórdicos aqueos, y lo que vino a facilitar el nacimiento de la ciencia (§ 63). En los albores, la poesía es testimonio eminente de su pensamiento religioso. Se comenzará, pues, por investigar en la poesía el concepto de lo divino. A este fin, "los viejos de Grecia", como les llama Claudiano, usarán de dos procedimientos: la interpretación racionalista y la interpretación alegórica. Tales procedimientos corresponden a dos actitudes del debate religioso sobre la poesía. Examinemos el carácter formal de semejantes actitudes, y luego lo que ellas significan.

58. La exégesis racionalista usa del texto como mero pretexto, como ejemplo de un modo de pensar, para sacar de ahí conclusiones filosóficas. La alegoría escudriña el sentido oculto detrás de los textos, y llega a conclusiones de simbología poética. La primera aprovecha la literatura en su función ancilar, por las nociones extraliterarias que ella acarrea. La segunda anuncia ya intenciones críticas más auténticas, aunque en tanteos extravagantes y desorbitados, como todo método que se busca.

59. Ambos tipos de exégesis serán de larga consecuencia. Aún pueden apreciarse efectos de la exégesis racionalista en la escuela derivada de Taine, donde la literatura sirve para construir teorías sobre el desarrollo de las civilizaciones y sobre la fisonomía de las culturas. Aún pueden apreciarse efectos de la exégesis alegórica en los desciframientos antropológicos de la poesía: un crítico actual nos hace saber que el tema del niño expósito, en las comedias de Menandro, no es más que la representación primitiva del Año Nuevo; otro, que el Tersites de la *Ilíada*, feo, cojo, y odioso, no es más que el *fármacos* o chivo expiatorio de los antiguos sacrificios rituales; otro, que el gigante Briareo de los muchos brazos no es otra cosa que el primer barco de cincuenta remos. Basta un instante de meditación para percatarse de que el camino racionalista conduce a las perspectivas étnicas, a la psicología de los pueblos —Gobineau, Fouillée, Frobenius, Spengler, Keyserling—, fomenta lo que se llama desde Max Scheler la sociología del saber, y acaso lleva hacia aquella noción de la psicología de la historia entrevista por Dilthey. El camino alegórico, por su parte, orientado ya por otras ciencias, conduce primero al examen lombrosiano, criminológico, y luego al psicoanalítico de Freud, aplicados ambos a la literatura. En suma: de lo racional a lo sociológico; de lo alegórico, a lo psicológico y parapsicológico.

4. Sentido del debate mitológico

60. Hemos dicho que ambos tipos de exégesis parten de dos actitudes en la investigación del testimonio religioso aportado por la poesía. ¿Qué significado, qué alcance tiene semejante investigación? Difícil asunto, que aquí sólo puede ser ligeramente esbozado.

61. Los últimos tratadistas nos convidan a revisar, a la luz de nuevas concepciones, la noción estereotipada del paganismo. El hombre pagano es prehelénico;* es la bestia

* El término "prehelénico" tiene aquí un valor provisional. La Grecia helénica, la que fundó la ciencia, no deriva de las invasiones nórdicas, aunque

no regenerada, cohibida y azuzada aún por los terrores animales. Grecia, aunque todavía transporta resabios de barbarie, representa un esfuerzo progresivo para depurar lo humano en el hombre, para llegar al hombre clásico, mediante una decantación gradual que lo purgue de las cenagosas heces primitivas. Quise sugerirlo así en el "agón" o disputa de mi *Ifigenia cruel*, y quise también figurar con Orestes al griego educado en la declamación y la elocuencia, cuando pide a la sacerdotisa que le desate o "devuelva" las manos a fin de poder contar su historia.* Grecia es "despaganizante", y lo que reclama a lo largo de su vida es, igualmente, desatarse el espíritu para poder raciocinar libre de ligámenes inhumanos o antehumanos.

62. Pues bien: desde que el pensamiento griego cobra conciencia de sí mismo, abre un debate mitológico, demuestra un desvío del politeísmo popular que encontró en su cuna: Héracles ahoga las serpientes. Aquella burda expresión del sentido religioso no le contenta. Aun antes de aparecer los primeros sistemas, ya Solón y Teognis plantean el problema del Olimpo homérico. La inquietante interrogación se escucha entre los ardores líricos de Píndaro, aquel "sublime cantor —decía Voltaire— de los cocheros griegos y de las peleas a bofetadas".

63. Los filósofos, a partir de Tales (primero de que tenemos noticia), son hostiles a la mitología, y toda la filosofía ulterior huele, como el vino, al odre en que estuvo guardada. Si la filosofía griega ha podido fundar la ciencia, es por haber tomado el rumbo del pensamiento secular (§ 57). Si los viejos filósofos llaman "dioses" a sus sustancias primas y a sus "otros mundos", la palabra "dios" ha perdido ya su contenido religioso, en el concepto de adoración o de culto. La historia de la mente griega es la propia

éstas hayan representado una provechosa perturbación, sino que se asienta en el fondo autóctono de la civilización egea. No son los aqueos blancos y rubios, sino los morenos mediterráneos quienes descubren para el mundo el sentido científico y el sentido clásico.

* [Cf. A. R., *Ifigenia cruel*, V: "—Oye, sacerdotisa: devuélveme las manos, / porque no sé contar sin libertad mi historia" (O. C., X, p. 337). E. M. S.]

historia de una crisis, de un tránsito entre dos extremos. Como es natural, el pueblo retarda con respecto a la escuela, el agro con respecto a la Polis. Los núcleos que determinaron el sentido de la vida griega son, en mitad de un mundo todavía confuso, como guarniciones acuarteladas entre los muros de sus ciudades o entre las costas de sus islas. El muro —dice Murray— es a la sociedad lo que el escudo al ciudadano armado. Si no me equivoco, así deben entenderse los muros de que nos hablan los líricos y Heráclito. Por lo demás, los filósofos no necesitan ir lejos para combatir el Olimpo. En las propias tradiciones prehoméricas hay un fondo de creencias anteriores a la elaboración olímpica, informes y naturalistas, que por eso mismo pueden prestarse a una nueva fecundación filosófica. Los físicos las traducen hacia la ciencia. Los órficos, aunque corrigiéndolas, las conservan en su temperatura religiosa. Los pitagóricos alternan durante algún tiempo el misterio y la investigación.

64. ¿Por qué, entonces, la literatura, la expresión escrita en general —no digamos ya las costumbres del habla práctica— conserva las denominaciones tradicionales de la mitología? No se trata de una mera rutina verbal impuesta por los poetas, no. Desde luego, la mitología ofrece símbolos de imperecedera belleza, cuyo solo encanto justificaría su cariñosa conservación. Pero hay más: el Olimpo homérico es, como dice Heródoto, una "composición poética". En ella entran elementos pelásgicos del animismo primitivo; elementos extranjeros importados de Libia, Egipto, Siria y el Asia Menor en general; y finalmente, tras algunos milenios de esta lenta fusión, elementos traídos por los inmigrantes del Norte. De todo ello, como explica Jane Ellen Harrison, surge una creación poética más bien dirigida a la fantasía que no a la fe. La mitología es más la invención del poeta que no el dogma del sacerdote, y no habría para qué abandonarla por razones extrapoéticas. Homero mismo distingue lo que cree de lo que fabrica: habla con respeto de los dioses en cuanto le aparecen como esencias meteóricas y principios de la naturaleza, del todo aceptables para

el filósofo; pero se permite libertades y aun tratos irónicos en cuanto considera a los dioses como seres antropomorfos, en los que hasta deja traslucir cierto salvajismo de gigantones nórdicos. Los elementos de la creencia autóctona son los únicos verdaderos dioses; sus representaciones humanizadas son disfraces y símbolos, arbitrarias síntesis entre diferentes cultos locales, en parte extranjeros, que admiten los juegos de la imaginación.

65. La mitología es un lenguaje que se deja leer entre líneas. Una vez sobre aviso, no hay ya temor a confusiones. ¿Para qué sacrificar la riqueza estética heredada con el lenguaje? Los mismos que discuten la mitología la aceptan como modo de hablar. Después de todo, el lenguaje es siempre metáfora. A través de él, damos caracterización de personas a especies abstractas. De la humanidad, la raza, la iglesia, el estado, el gobierno, el pueblo, la ciudad, la institución, el partido, la asociación, la razón social, etc., hablamos como si fueran otros tantos individuos determinados, mediante un traslado antropomórfico y una figura de prosopopeya sin los cuales no podríamos hablar. No sólo se trata aquí de una comodidad poética, sino de una economía constitucional de la mente.

66. Por otra parte, hablar y pensar en manera de mitología tiene sus ventajas. El mito ofrece una estratificación secular de reflexión y de fantasía. Ahorra escarceos mentales y circunloquios inútiles. La denominación corriente, junto a la denominación mitológica, resulta escasa, imperfecta, contaminada en el trato práctico de usos espurios. El mito está empapado en todas las soleras del alma. Con el mito se dice a veces mejor y más pronto lo que se tiene que decir. "Es un Apolo, es una Venus, es un Otelo, es un Quijote, es un Luzbel, es un Polichinela": he aquí otros tantos guarismos acuñados en monedas de oro que, cambiadas en vellón, serían enojosas de negociar.

67. Además, la clase directora tiene buenas razones para insistir en la conservación de los mitos antropomórficos.

"El que quiere pertenecer a la nobleza —dice Schwartz— ha de probar que desciende de un dios. Los árboles genealógicos son los culpables de que la leyenda griega esté tan llena de amoríos entre los Olímpicos." Hay un interés de Estado que liga las cosas de la tierra con el "revolcadero de dioses". El auge de la democracia acaba con las estirpes divinas y reduce aquellas historias a frívolos galanteos. Pero ya las tales historias quedan incorporadas en la imaginación popular. Por lo mismo que ya no se las toma en serio, se las deja correr, como se deja andar por la calle al que habla solo.

68. Finalmente, el teatro, que será la forma literaria más importante durante algunos siglos, ha nacido de celebraciones rituales y ha recibido a la vez la materia épica en su seno. La mitología y la leyenda informan su sér, y el antropomorfismo es su mecánica indispensable. El teatro solo se basta para perpetuar, junto al sentimiento abstracto de lo divino, la escenografía olímpica y heroica, la expresión del dios a través de historias y pasiones humanas.

69. Conviene, sin embargo, advertir que el teatro opera sobre los entes religiosos, no prolongando o continuando el sentimiento olímpico de los poemas homéricos, sino más bien retrocediendo hacia el fondo popular, prehomérico y pelásgico; hacia las divinidades antehumanas, pavorosas, desmesuradas y profundamente mezcladas con las cosas cósmicas. De otra suerte no hubiera nacido la tragedia. El antropomorfismo homérico, directamente trasladado al teatro, fácilmente hubiera dado óperas bufas a la manera de Offenbach. Por eso es falso el esquema genético de Aristóteles (§ 217, 403, 415-2º, 429-431). En los versos de Esquilo, la metamorfosis y la exasperación de Ío al verse convertida en vaca son símbolo de una evolución que va realizando sus fines por encima de los dolores individuales. Ante el escepticismo jónico que brota de las interpretaciones de la obra de Homero, y pone a un lado la creencia —vago panteísmo muy parecido al ateísmo— y a otro la especulación científica —bifurcación de que sólo encontraremos la síntesis en Pitágoras—, la tra-

gedia ateniense acude con un nuevo enriquecimiento del sentido místico. La energía del mundo viene de lejos, cruza y sacude un instante la forma humana, y luego continúa su camino.

5. La acusación racionalista y la defensa alegórica

70. Sepamos ahora cómo obran sobre este debate mitológico el ataque de la razón y el ataque de la alegoría. La exégesis racionalista se limita a rechazar de plano el antropomorfismo, que llega a tachar de blasfemo. La exégesis alegórica, acertada en el fondo aunque azarosa en los medios, se esfuerza por defender el punto, atribuyendo a la poesía un sentido de convención y hasta de acertijo. En este diálogo se reflejan los compromisos y las transiciones entre lo que Otto llama "dioses numínicos", los meteóricos y los propiamente mitológicos o antropomórficos.

71. Pero no hay que figurarse este debate como una discusión rigurosa. Fijadas las intenciones, el buen sentido se permite tolerancias y elasticidades; promiscua sin miedo los argumentos y los hábitos de lenguaje adquiridos. Jenófanes y Parménides, aunque adversarios de la mitología homérica, eran filósofos que escribían en verso y fácilmente caían en las formas simbólicas de la poesía. Aquél hasta era tal vez rapsoda. Éste se atreve a ofrecer sus meditaciones como una inspiración de las musas. Empédocles, más tarde, encuentra para la musa una invocación que Victor Hugo o Baudelaire hubieran envidiado:

> Virgen de brazos blancos cargada de memorias...

Nada de cobarde puritanismo. La lucha es leal y comienza por conceder lo suyo a la estética, y hasta usa de sus recursos. Los racionalistas no se hacen desentendidos de lo que la poesía significa como símbolo. Tales, el unitario del agua, ha dicho que "el aire está lleno de dioses". Pitágoras, el caballero del número, añadirá: "lleno de almas, a las que se suele denominar héroes o demonios". Heráclito no se

asusta de llamarle "Ares" a la guerra. Los racionalistas no rechazan el lenguaje homérico si lo encuentran útil: así cuando el viejo poeta habla de los elementos. Algún filósofo usará indistintamente de las dos armas exegéticas, la racionalista y la alegórica. Anaximandro (que nos ha dejado el primer libro griego con ilustraciones, un mapa), coherente en su teoría de la descendencia animal, es racionalista cuando niega a la mitología la súbita aparición del hombre, y alegórico cuando explica, según asegura Jenofonte, los secretos de Homero. Por su parte, el historiador Helánico se lanza a construir una mitología más fantástica que todas las mitologías oficiales. Lo cual muestra que los motivos de la discusión, separables teóricamente, en la realidad andan entretejidos.

72. Comencemos por la acusación y vengamos luego a la defensa. Pitágoras es a la vez físico y místico. Por una parte, descubre la acústica, las leyes matemáticas. Por otra, da al número significación moral. La noción de límite sustituye en él a la indeterminada sustancia de sus predecesores; la cantidad a la calidad. Pero no es eso todo: la física en él ya no es laica. Sus contaminaciones o semejanzas órficas permiten considerarlo en el grupo de los que Aristóteles llama "teólogos". Las creencias órficas, misteriosa mezcolanza de especies prehelénicas, africanas y asiáticas, relacionadas con la adoración primitiva de la diosa madre y con los ritos agrícolas de Deméter y Dionysos (aunque aquéllas proceden por abstinencia y éstos por embriaguez), pertenecen, más que al sentido olímpico y luminoso de Homero, impregnado de cierto regocijo salubre, a aquella tradición anterior, grave y melancólica, reflejada en el campesino Hesíodo; tradición que corre como río subterráneo desde el norte de Grecia hasta el sur de Italia. Posterior cronológicamente, Hesíodo es espiritualmente más viejo que Homero. Cualquiera que haya sido la simpatía de Pitágoras por aquellas vetustas creencias, él las ha depurado sustituyendo el culto dionisiaco por el apolíneo. Como no perdona a Homero, tampoco a Hesíodo. Según la leyenda, Pitágoras hizo antes que el Alighieri un viaje a los infiernos. Allí encon-

tró a Hesíodo atado a una columna de bronce, y a Homero suspendido de un árbol donde se enredaban las serpientes.

73. Jenófanes, en sus versos contra las teodiceas de ambos poetas, los acusa de atribuir a los dioses todos los errores humanos: el robo, el adulterio, la mentira; y hace donaire del antropomorfismo declarando que si los bueyes, los caballos y los leones pintaran, también figurarían a los dioses a su imagen y semejanza.

74. Heráclito considera a tal punto repugnante el antropomorfismo religioso de los poetas, que pedía que apalearan y desterraran de los festejos públicos a Homero y Arquíloco, aquel despechado que sólo se nutría de odio, según Píndaro; y encontraba sandio que Hesíodo hablara de días propicios y días aciagos. Hesíodo, a su ver, ni siquiera acierta a distinguir el día de la noche. Si el mucho aprender aprovechase a la inteligencia —afirma con desdén— ya hubiera aprovechado a Hesíodo, a Pitágoras, a Jenófanes y a Hecateo. Como considera indispensable la coexistencia de los contrarios, le irrita que Homero sueñe con la desaparición de la discordia y de todos los males, lo que desequilibraría el universo: punto de vista relacionado con su tesis de la guerra útil, y que recuerda aquel grito de Rubén Darío: "¡Gloria al laboratorio de Canidia!" * Si para Anaximandro los contrarios se oponen por injusticia recíproca, para Heráclito ellos se conciertan por justicia mutua, por "armonía", palabra que entonces significaba "estructura" (§ 2).

75. En cuanto a la defensa por el sentido encubierto, aunque el término "alegoría" data de Cleantes y se populariza en Plutarco, el procedimiento parece inspirar, ya en tiempos de Pisístratos, las interpretaciones del rapsoda Estesícoro y acaso las de su discípulo Antímaco, poeta y editor de Homero. Un comentarista de la primera hora, Teágenes, usa ya de la alegoría, en la que distingue dos clases: la

* [Cf. Rubén Darío (1876-1916), "Tant mieux...", en *El canto errante* (Madrid, 1907; *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 363). E. M. S.]

moral y la física. Los dioses son para él o facultades mentales o agentes de la naturaleza. Las luchas entre los dioses representan pugnas cósmicas o representan conflictos del alma, y no ligeras imitaciones del error humano. Apolo se opone a Posidón como el fuego al agua; Hera a Artemisa, como la atmósfera terrestre a la luna; Palas a Ares, como la prudencia a la locura; Hermes a Latona, como el espíritu vigilante al olvidadizo.

76. Anaxágoras, autor de la teoría de las "simientes" en que se combinaban los cuatro estados (húmedo, seco, frío y caliente), da un paso en la mitología solar afirmando que las flechas de Apolo no son más que los rayos del sol; y cae en la locura simbólica al asegurar que la tela de Penélope es imagen del razonamiento lógico. Las premisas son la cadena; la conclusión, la trama; y las antorchas que alumbran el trabajo, las luces de la inteligencia.

77. Diógenes Apoloníata y Demócrito no desdeñan la alegoría. Para Metrodoro, Hera, Atenea y Zeus son los elementos naturales; Agamemnón —"que manda a lo lejos" como nuestro Huemán de las manos largas—, ya se comprende que es el éter; Aquiles, el sol; Héctor, la luna; Paris y Helena, el aire y la tierra. En Metrodoro encontramos también alegorías fisiológicas: Deméter es el hígado; Dionysos, el bazo; y Apolo, la bilis. Los estoicos, Zenón, Cleantes, revelan una afición singular por la explicación alegórica de Homero. Zenón acude para ello a sus etimologías quiméricas, y Cleantes pretende dilucidar los misterios de Eleusis. Los escoliastas hablan de interpretaciones astronómicas según las cuales los dioses representan los planetas y sus trayectorias.

78. La alegoría moral inspira también a Pródico, quien explica a Héracles como una lucha entre el vicio y la virtud. "Cuanto beneficia a los hombres —dice— se llama dios." Por este camino se llegará a la modesta teoría de Evemero, para quien el origen de la mitología es la gratitud

de los pueblos hacia sus primeros monarcas y benefactores, transformados después en dioses y en héroes. Podemos todavía añadir las teorías históricas de Aristarco y Eratóstenes. Pero el seguir las transformaciones de las doctrinas alegóricas nos ha llevado muy lejos de la Edad Ateniense (§ 103 y 108).

79. Por supuesto que la alegoría no es un error en sí misma. La mitología tiene un sentido simbólico innegable. Cualesquiera sean los fundamentos reales de la tradición sobre Troya, los mitólogos modernos sostienen que la disputa por Helena representa un combate entre la luz y la oscuridad en el cielo. Los nibelungos eran hombres nubes, y Sigura una divinidad solar, antes de trasladarse a Worms y a Burgundia.

80. Por Platón averiguamos que los filósofos buscaron y encontraron todo en Homero, menos la poesía. La daban acaso por sobrentendida, no sentían la necesidad de analizarla. Era el aire que se respira y se disfruta en silencio. O algo más connatural todavía, porque al fin y al cabo el aire sí lo comentaron, sí lo interrogaron.

6. Los sofistas: retóricos y gramáticos

Los retóricos

81. Los sofistas, a quienes la caricatura presenta casi como unos malhechores, se preocuparon ya del carácter formal de la poesía, y no sólo de su contenido extraliterario (§ 55). Para apreciarlos hay que cerrar los oídos a las burlas de la Academia: son los primeros humanistas. Los produjo la necesidad de superar la limitada educación del gimnasio y extenderla a todas las artes liberales. Los físicos eran intelectuales puros, creadores. Los sofistas, junto a aquella Iglesia triunfante, son como la Iglesia militante. Gomperz los describe como mitad profesores y mitad periodistas: el discurso era su periódico hablado. Entre los físicos predominaban

inclinaciones conservadoras. Entre los sofistas hubo de todo, pero los anima cierto afán revolucionario, fruto de la época. La riqueza mueble crece a expensas de los privilegios territoriales. Las reformas de Clístenes a la caída de los Pisistrátidas facilitan el acceso de las nuevas clases comerciales, industriales, marítimas, y hasta de los extranjeros absorbidos en la inmigración. Las instituciones se encaminan al tipo democrático. La política se vuelve función general. El sofista interroga los fundamentos del Estado y de la conducta. Si corresponde al pensamiento físico el haber pedido cuentas sobre el concepto del universo al mito y a la poesía, corresponde en cambio al pensamiento sofístico el haber planteado el problema de los orígenes sociales, que Hesíodo reduce todavía al cuadro paradisiaco de la edad de oro. El sofista inicia la ciencia del espíritu, que le aparece inseparable del instrumento lingüístico en que ella se expresa. Su interés por la demostración mediante la palabra resulta en dos consecuencias principales: por una parte, la figura del razonamiento lleva a la figura del discurso, y de aquí nace la retórica; por otra parte, la figura del discurso como incorporación del razonamiento lleva a la investigación científica del lenguaje, y de aquí nace la gramática. Dos movimientos inversos brotan así del mismo impulso, y dan la gramática como base, la retórica como ejecución. Ambas disciplinas se inspiran en el propósito estilístico, en vez del propósito semántico que guiaba a los físicos. Si la gramática es una manera de crítica auxiliar, la retórica será una manera de crítica restringida. Ambas son creación de los primeros sofistas, y a ambas es aplicable lo que de la gramática decía Menéndez y Pelayo: que siempre se ha resentido un poco de sus orígenes sofísticos. Y por lo mismo que una y otra están vinculadas al lenguaje, nos proporcionan el mejor ejemplo de aquella polarización hacia el Logos, característica de la mente griega (§ 1). Desde Homero, la oratoria es condición del héroe. Aquiles es tan hacedor de hazañas como de discursos. Néstor es orador de voz clara, de cuyos labios melifluos mana la persuasión. Menelao es lacónico y contundente. Odiseo, travieso en la acción, tiene una voz profunda, y sus palabras caen como los copos de nieve. Este

ideal de la oratoria aparecerá encarnado en Pericles. El discurso va a ser ahora objeto de un arte especial.

82. La retórica tuvo su nacimiento en Sicilia, tierra luminosa y sensible a las apariencias. Se considera a Empédocles como el padre de la retórica. Fuera de esto, lo que de él sabemos se refiere más bien a sus muchas anticipaciones científicas o a su filosofía que suele llamarse ecléctica y puede llamarse sintética. Si pone a contribución sistemas anteriores, da un paso en el solo hecho de armonizarlos, y los lleva a nuevas conclusiones. Los cuatro elementos, la atracción de los homogéneos y la repulsión de los heterogéneos, las conjugaciones entre el amor y la discordia: he aquí los ingredientes con que aquel terrible poeta de la filosofía amasa su globo universal, he aquí las energías que logran —como él dice— "poner en agitación todos los miembros del dios". Su universo, propia teoría de fisiólogo, es un animal sometido al anabolismo y al catabolismo.

83. Poco más se nos alcanza, en el orden de la crítica, respecto a Córax, su discípulo. De él y Tisias se asegura que definen ya la retórica como arte suasoria u "obrera de la persuasión". La definición acomoda bien en la sofística, la cual enseña a establecer el pro y el contra de las cuestiones, a hacer triunfar una causa, a hacer creíble lo probable, puesto que lo necesario compete a la filosofía. Ya dijimos que la retórica abandonó el que pudo ser su recto camino —el arte literario de la prosa—, desviada desde su cuna por las revoluciones sociales (§ 27, 81 y 343). La oratoria jurídica tiende a absorberla. Las nuevas clases populares se arrojan sobre las posesiones de la vieja aristocracia, como consecuencia de los alzamientos de Agrigento y de Siracusa, en 472 y en 466 a. c. El pleitear viene a ser oficio socorrido, y el enseñar a pleitear paga buen dinero. Uno de los cargos más reiterados contra los sofistas consiste en que ponían precio a sus enseñanzas. Por de pronto, el arte de la prosa se resuelve casi en la abogacía. La retórica escapará constantemente al terreno literario, para entregarse a la educación del orador, la "psicagogía", las pasiones del auditorio

y el secreto de gobernarlas. La antigua retórica halla su prolongación natural, más que en las modernas literaturas preceptivas, en esas obras modernas sobre cómo obtener éxito en los negocios y cómo triunfar en la vida.

84. Córax concebía el discurso como un todo integrado por cinco partes: 1º proemio, exordio, planteo de la cuestión; 2º narración o exposición del caso; 3º argumento, discusión o prueba; 4º digresión que ilustra el asunto lateralmente, a la vez que lo sitúa en planos generales, y 5º epílogo o conclusión. En las teorías que a Córax y a Tisias se atribuyen hay un poco de enredo y un mucho de duda.

85. Sobre la sutileza a que habían llegado en el análisis de los argumentos, se citan dos ejemplos curiosos, sin duda ejercicios escolares. El primer ejemplo, llamado "El Cocodrilita", es el siguiente: La hija de un adivino cae en manos de los piratas. Los piratas se comprometen bajo un juramento a devolverla a su padre, a condición de que éste adivine si la devolverán o no. El adivino contesta: "No me la devolverán." ¿Qué harán los raptores? Si la devuelven, para confundir al adivino, pierden a la muchacha y el adivino se sale con la suya. Si no la devuelven, el adivino habrá acertado y el juramento los obliga entonces a devolverla. Si en cambio el adivino hubiera dicho: "Me la devolverán", pierde irremisiblemente a su hija.

86. En el segundo ejemplo se supone que Tisias, tras de aprender la retórica con su maestro Córax, se niega a pagarle sus enseñanzas. Argumento de Tisias: "Si de veras me has enseñado a persuadir, podré persuadirte que no me cobres, y en tal caso nada te pago. Si no logro persuadirte, tus enseñanzas han sido vanas, y en tal caso nada te debo." Respuesta de Córax: "Si no logras persuadirme, tendrás que ceder a mi demanda. Y si me persuades, también, pues habrás probado con ello la utilidad de mis lecciones."

87. Otro siciliano, Gorgias Leontino, inaugura en la oratoria un primor literario, un sabor poético hasta entonces nunca ensayado. Góngora llamaba "raudos torbellinos de

Noruega" a los halcones del Norte. Gorgias llama "sepulcros vivientes" a los buitres. Sus temas desbordan el estrecho campo de los negocios. Compone elogios de Aquiles, de Helena, de Palamedes. Es ya un ensayista y un estilista. A partir de él, la retórica, en alguno de sus aspectos, pretende competir con la lírica, pretensión que culminará en Isócrates. Se le atribuye, con visos de autenticidad, cierto fragmento sobre los muertos por la patria. En este fragmento se advierte el gusto por las simetrías, las semejanzas verbales, las frases contrapuestas; gusto no muy lejano del que revelan los cultistas y conceptistas españoles y los eufuístas ingleses. Dice así:

> 88. ¿Qué les falta de cuanto importa al hombre? ¿Qué les sobra de cuanto estorba al hombre? Yo no podría decir lo que quiero: sólo diré de ellos lo que convenga para no mover celos de hombres ni venganza de dioses... Dos virtudes ejercitaron: prudencia en consejos, valor en actos. Prontos en el socorro del justo que padece, en el castigo del injusto que medra. Audaces al reclamo de los intereses públicos, arrebatados de nobles pensamientos. Esgrimían contra la locura la severa razón; devolvían la injuria con la injuria, las finezas con las finezas. Valerosos frente a los valientes; terribles ante los peligros terribles... No murió con ellos el duelo de su muerte.

La prosa se embriaga en su música, sin cuidarse de la verdad del retrato.

89. Ya se ve que Gorgias no ha llegado al "periodo", que será la aportación de su discípulo Isócrates (§ 311). Se queda en la acumulación de las llamadas "figuras gorgiánicas", sin lograr fundirlas todavía. Tales figuras pueden clasificarse así: 1º, antítesis de sentido; 2º, paralelismos sintácticos; 3º, paralelismos fonéticos, ya en la raíz, ya en el final, ya en el conjunto de las palabras. El amaneramiento que de aquí resulta será imitado en épocas posteriores, singularmente entre los llamados "asianistas" del siglo III a. C. El gran hacedor de frases ni siquiera se resigna a morir fuera de su estilo. "He aquí —exclamó—, que el sueño me tiende al lado de la muerte, su hermana."

90. Esta atención para el ritmo de la prosa que se advierte en Gorgias, es notoria desde Trasímaco hasta Demetrio, y en rigor desde el siglo V hasta el I a. C. Y, como hemos dicho, es una de las conquistas de la crítica griega (§ 31). Pero como conviene distinguir la métrica de la prosa y la métrica del verso, Trasímaco recomendará, para los comienzos y finales de los periodos, el pie métrico que ha desaparecido ya de los usos poéticos para aquellos tiempos: el peán (una larga y tres breves—tres breves y una larga). Aristóteles y Teofrasto han de repetir el consejo, que todavía recuerda Cicerón (§ 368 y 503).*

91. Por supuesto, el desvío de la retórica hacia la oratoria jurídica no fue absoluto. Aprovechemos el ejemplo de Gorgias para recordar que la retórica también admitía otros géneros de discurso. Preceptiva de la elocuencia, ella se atomiza pronto en una locura de clasificaciones que son su vicio característico. Y al pretender cubrir con sus reglas todo el campo de la persuasión, prolifera sus entimemas o armazones del razonamiento, enriquece sus tópicos o descripción de los motivos humanos. Lo mismo acude a demostrar la existencia de una transacción bancaria donde no hay más prueba que los indicios, que a acusar a un filósofo o poeta como corruptor de las tradiciones nacionales, a solicitar un destierro o el crédito para una escuadra, o hasta a interpretar la cólera de Aquiles, ese "amor irritado" que decía Bossuet y que ha sido, desde la Antigüedad, objeto de tantas reflexiones.

92. Este breve cuadro de la retórica corresponde a la realidad desde los tiempos de Gorgias, pero sólo quedará legislado en tiempos de Aristóteles, a quien toca sacar los saldos de toda una época de la cultura (cap. IX). Cuando más tarde, bajo los tiranos alejandrinos, y más aún bajo la

* El verso clásico se caracterizó por el uso de los pies métricos y muy excepcionalmente se preocupó de las rimas. Tales metros se consideraban establecidos de una vez para siempre. Pero Píndaro inventaba los suyos, y la regularidad resulta en él de la repetición de la forma creada para cada estrofa o cada tríada. La prosa, en cambio, en cuanto aspiraba al valor estético, aceptaba la rima.

férula de Roma, pierda Grecia sus libertades políticas, la retórica se refugiará en los peligrosos adornos. Se catalogarán las curiosidades de expresión y las citas amenas, para uso de unos virtuosos de la palabra que tenían algo de predicadores y algo de conferenciantes viajeros.

93. Volvamos a Gorgias. Profundamente escéptico, herido por la saeta de Zenón, náufrago de la duda absoluta, se agarra a la palabra como a una tabla de salvación. A veces parece que su mente opera con palabras más que con ideas, y otras parece un Heidegger primitivo que osa vislumbrar el no sér escondido detrás del sér. Su discípulo Licofrón, que aprendió en él a desconfiar de las esencias y a sujetarse a los fenómenos, suprime ya el verbo "ser", aun en su modesto oficio de cópula gramatical. La devoción al fenómeno —en el caso, a la palabra— lleva a Gorgias inesperadamente a emitir un juicio profundo sobre la tragedia. Reconoce la legitimidad del engaño estético, el honor del poeta capaz de provocarlo, y la dignidad espiritual del público que cede a la ilusión del arte, a sabiendas de que se está dejando mecer por una mentira. En este trozo que le atribuye Plutarco, y sobre el cual pasan los comentaristas haciendo aspavientos como ante una manifestación satánica, encontramos la primer declaración, valiente y sincera, sobre el sentido demoniaco o creador de la poesía. Sólo por ella merecería Gorgias un recuerdo, si no lo mereciera también por aquella prédica de panhelenismo con que dejó a los atenienses pasmados. El sentido de la unidad griega es fruto de las experiencias y el dolor de aquellos maestros itinerantes.

94. Sin duda la moda siciliana se había extendido ya considerablemente cuando Gorgias asomó por Atenas. Ya para entonces el abderitano Protágoras, Pródico de Ceos el moralista en arte, e Hipias de Elis el hedonista, recorrían las ciudades griegas dando lecciones y audiciones; y ya Antifón tenía toda una escuela en forma. La enseñanza de la elocuencia iba de extremo a extremo: de Leontini a Abdera, de Sicilia a Tracia. Consistía en breves explicaciones teóricas, seguidas de abundantes modelos y ejemplos como los

recopilados por Trasímaco y Céfalo. Estos modelos se analizaban brevemente, se recitaban con paciencia y se aprendían de coro. La mnemónica, inventada por el poeta Simónides, era una técnica muy apreciada por los retóricos. Hipias se jactaba, ya viejo, de retener un párrafo hasta de cincuenta palabras tras de oírlo una sola vez. Protágoras vendió a cierto oscuro Evatlos, por la suma de diez mil dineros, el derecho de aprenderse de memoria un manualito de que era autor. Se supone que en este opúsculo resumió Protágoras sus doctrinas artísticas. De otras obras suyas, en que parece que relaciona ya la retórica con la dialéctica, como luego lo hará Aristóteles, sólo nos queda la mención (§ 330).

95. La postura filosófica de Protágoras es tan conocida como su célebre proposición del *homo-mensura*, base de su relativismo: el hombre es la medida de todas las cosas. Es bien sabido que se abstenía de lucubrar sobre los dioses, no porque fuera ateo como alguien pretende —sobran testimonios en contrario—, sino porque no admitía que los dioses fuesen cognoscibles por la razón, y así los dejaba en las regiones de lo opinable o, como hoy diríamos, del sentimiento. También, como Gorgias, luchaba con la duda; también pretendía salvarse en la boya de la palabra; también tropezaba en la *erística* (§ 2).

96. Tras la exacerbación dogmática de los físicos, y entre los esfuerzos por conciliar tantos sistemas y teorías, sobrenada la vacilación de los sofistas; aflora un manto de escepticismo, algo melancólico, nunca indiferente. Es el tránsito hacia la filosofía moral de Sócrates, que también dejaba escapar resabios de duda. Diga lo que quiera Platón, para quien era punto de honra el deslinde, Protágoras prepara a Sócrates; aunque el buen juicio de éste desvanece los inútiles rigores de aquél.

97. El viejo sofista, en efecto, llegó a tener de la ética una noción muy singular: la consideraba como un arte dotado de reglas específicas; quería construirla —ya— geométricamente. En el fondo, está más cerca de Sócrates que

de los físicos. Todavía su relativismo es dogmático. Su doctrina de la "corrección" cubre desde la lingüística hasta la moral. Su ética social se funda en las nociones de la Aidós y la Némesis, la vergüenza y la justa indignación (§ 2), en que establece los fundamentos de la democracia. Se lo ha falsificado en apresuradas interpretaciones. Acusarlo de indiferencia para la justicia, en vista de ciertos temas de discusión que proponía como ejercicio a sus discípulos, es completamente pueril. Todos los filósofos antiguos pueden quejarse de que se les haya hecho el mismo cargo. Semejante cargo no es más que la forma sublime del cargo que siempre lanza la necedad contra la cultura: que abre los ojos al delito. Los rústicos abuelos consideraban peligroso que las mujeres aprendieran a escribir, por aquello de las cartas al novio. Algo parecido se viene alegando contra Protágoras, por aquel su afán de agotar todas las posibilidades teóricas de cada problema. En todo, dice él, hay que conocer el pro y el contra. De aquí sus famosas "antilogias", de las que se infiere sin razón que a Protágoras le daba lo mismo el pro que el contra. Hay, sobre este punto, una conversación inolvidable entre Goethe y Eckermann. Se trata de los métodos educativos de los mahometanos y los sofistas. Si de todas las cosas se puede nombrar la contraria, lo primero es definir las dos proposiciones opuestas, y luego conceder a ambas, leal y seriamente, los honores del análisis. No puede exigirse más del método científico.

98. Lo que acontece es que Protágoras no retrocede ante las proposiciones más paradójicas, con lo cual, naturalmente, desconcertaba a los tontos y a los cobardes. Así se aprecia en aquella anécdota que el ligero Estesímbroto recogió de labios de Jantipo, quien no por ser hijo de Pericles deja de ser un triste personaje. He aquí el caso: en ciertos juegos públicos, uno de los competidores mató a otro por accidente. Pericles y Protágoras —dice la murmuración con escándalo— se divirtieron todo un día discutiendo si el castigo debía recaer sobre el empresario de los juegos, sobre el matador involuntario, o sobre la jabalina que se le escapó de la mano. Esta última posibilidad debe relacionarse con cier-

tas prácticas de los sacrificios antiguos: el buey era amigo y casi consanguíneo del hombre, porque con él se criaba; cuando se imponía el sacrificio propiciatorio, la sangre derramada exigía una venganza, y entonces, simbólicamente, se arrojaba al mar, en castigo, la daga sanguinaria y culpable. Ya se entiende que, entre Pericles y Protágoras, se trata de un mero ocio filosófico, de un entretenimiento entre técnicos. Pero ya Hegel había comprendido que en esta jornada se ha planteado "la grande e importante cuestión de la responsabilidad". Aquel planteo paradójicamente total no era más que el punto de partida. Si hubiéramos asistido al diálogo, pronto lo hubiéramos visto desenvolverse de lo pintorescamente antropológico a lo filosófico; pronto hubiéramos visto a Protágoras desenvainar —así lo hace en el diálogo platónico— sus teorías sobre el derecho de castigar como una forma de la intimidación, opuestas a la doctrina corriente de la venganza.

99. Para juzgar rectamente a Protágoras habría que conocer toda su vida y su obra. No bastan la anécdota ni la frase suelta. Pero queda otro criterio indirecto, que es el reflejo en la estimación de sus más ilustres contemporáneos. Entre sus discípulos era fama la honradez de su trato en materia de emolumentos. Pericles lo respetaba y quería, y lo escogió para legislador de Turio, reconociendo su espíritu de justicia. Cuenta entre los pocos amigos del solitario Eurípides, lo que es ya un encomio. Tenía el valor de sus ideas; se asegura que padeció por ellas y murió camino del destierro. Una tradición discutible, pero expresiva, hace de él la primera víctima de los quemaderos de libros. Porque siempre ha habido energúmenos.

100. Aquella superstición por la palabra alcanza extremos increíbles. Los sofistas creen haber descubierto, al fin, que lo único transmisible por la palabra es la palabra misma. Lo que haya detrás de ella, las representaciones que ella provoca en cada uno, sólo aproximadamente se comunican. Importa, pues, como base de la convivencia humana, precisar la palabra: así se pasa de la corrección lingüística

a la corrección ética, y sólo el arte lo consigue. Todo Protágoras está aquí. Además —audaz pensamiento— si Pitágoras creía en la existencia natural de los números ¿no serán las palabras como unos seres larvados, que acaban por encajar en el cuerpo de la realidad? Veis aquí la tesis pragmatista sobre los absurdos que la repetición transforma en verdades. Tesis peligrosa, pero en modo alguno desdeñable: lo han sabido siempre los políticos.

101. La obsesión verbal conduce al nihilismo. El sofista no retrocede. El trato con las figuras vacías del discurso le lleva a perder el respaldo de las intuiciones. No es otra cosa el sofisma: forma impecable aplicada a un disparate de la intuición. Después de esto, ya se comprende que hacen falta la llamada al orden de Sócrates; la ablución purificadora en las ideas, de Platón; la nueva estructuración del mundo en Aristóteles. Pues la filosofía griega —espectáculo cautivador y solemne— adelanta como una razón que se busca.

102. Entretanto, concluye Protágoras, la dignidad de la palabra se aprecia por su capacidad pragmática de hacer verosímil lo inverosímil. El mayor honor corresponde al mayor engaño o más pura creación verbal: tal es la suma jerarquía del poeta. Si otros aplican a fines aviesos esta reivindicación estética de la palabra, tanto peor para ellos. Pitágoras dijo: "Después del número, la mayor sabiduría es de aquellos que dan nombre a las cosas." A la mística matemática de Pitágoras responde la mística verbal de Protágoras (§ 1).

103. Ya hemos hablado de la alegoría ética en Pródico (§ 78). Su *Héracles en la encrucijada* tiene todavía valor pedagógico. Su actitud ante la muerte anuncia a los estoicos; su descripción de las edades del hombre, a partir del llanto de la infancia, anuncia a Aristóteles, a Horacio y a Plinio; su teoría de las "adiáforas", valores indiferentes que adquieren estimación al aplicarse, no anda lejos de Sócrates, impresionará profundamente a los cínicos, y hasta hace presentir la axiología moderna. Como se ve, aquellos retóricos

y gramáticos no siempre se quedaban en la superficie de las cosas (§ 108).

104. Seguramente que tampoco era un superficial aquel Hipias que concebía ya la fraternidad humana por encima de las diferencias étnicas y sociales. Comentarista de Homero, afirma la superioridad del candoroso Aquiles sobre el subrepticio Odiseo. Compara los poemas de Homero, Orfeo, Museo y Hesíodo, no sin cierto presentimiento de la evolución lingüística, que en un historiador como Heródoto, por ejemplo, ni siquiera asoma. Preparó materiales para la historia, y se dice que poseía aptitudes universales. Su homónimo, Hipias de Tasos, se ocupó en el texto de la *Ilíada* y propuso enmiendas a la versión corriente.

105. También el filósofo Demócrito se sabe que fue hombre de fertilidad inmensa y de inmensa curiosidad. Aunque lo admiraban sin reserva, sus compatriotas temían por su salud mental: pensaba demasiado aquel hombre, y pensar ¡quién no lo sabe! es un síntoma sospechoso. Prudentemente hicieron venir de lejos a Hipócrates para que viniera a examinarlo. Aquel encuentro deja huella en los anales del hombre, como más tarde el de San Antonio con San Pablo.—Es fácil que en todo esto se confundan las tradiciones. Hubo varios Demócritos. Sólo conjeturalmente atribuimos al atomista cierta teoría de la inspiración semejante a la platónica, según la cual no será poeta quien no sea capaz de caer en trance de locura (§ 263).

Los gramáticos

106. Las primeras nociones de la gramática son oscuras porque andan todavía confundidas con la retórica.—Gorgias inicia la gramática griega, al menos en aquel sentido en que se refieren a Panini los orígenes de la gramática india. Su atención para el vocablo como un todo divisible en radicales y desinencias es ya un comienzo de análisis gramatical, aunque de sentido exclusivamente fonético. Su discípulo Alcidamas divide por primera vez las proposiciones en afirma-

tivas, negativas, interrogativas e interpelativas, atisbo de los modos verbales.

107. En el otro ilustre discípulo de Gorgias, Protágoras, el cuadro de las proposiciones se complica. Comienza por reducirse al ruego, la interrogación, la respuesta y la orden, y se asegura que después se abre en siete tipos: relato, interrogación, respuesta, orden, exposición, ruego y apóstrofe. Como se ve, la gramática y la retórica andan mezcladas. Aristóteles deja entender que los tipos de Protágoras más bien se refieren a la entonación del orador. Como quiera, se ha pretendido que de estos tipos se desprenden las llamadas "partes de la oración": nombre, verbo y adverbio en algún lugar de Aristóteles; nombre, predicado, verbo, conjunción y artículo, para Zenón estoico, a lo que Antípatro añade el "medio". Protágoras distinguió también las "clases": masculino, femenino e inanimado, de que luego resultarán los géneros. Parece que en cuanto a la función imaginativa del lenguaje Protágoras iba algo lejos: por ejemplo, la idea representada por la palabra "cólera" le resulta más propia de la clase masculina que de la femenina.* Y le incomoda que Homero haya comenzado la *Ilíada* con frase imperativa, porque a las musas sólo es lícito dirigirles un ruego (§ 467).

108. Hipias Elitano analizó las palabras, las sílabas y las letras, y estudió los ritmos y acentos, entrando a fondo, según se asegura, en la acústica del lenguaje. Ya hemos dicho que reveló cierto instinto de la cronología lingüística, así como su homónimo Hipias de Tasos reveló tenerlo en cuanto a crítica de los textos (§ 104). La lengua épica envejece. Comienzan a aparecer léxicos y glosas. Otro discípulo de Gorgias, Polo de Agrigento —si es que no se le adelantó Licimnio—, enseña a distinguir las partes de la oración en nombres propios y adjetivos, en simples y compuestos, "her-

* Curioso que a nuestro excelso orador Jesús Urueta —que tendría también sus puntos de sofista, cuando Luis Cabrera le llamaba "el divino embaucador"— se le haya ocurrido decir un día que "la historia" debiera ser "el historio". [Urueta (1868-1920), que imprimió un volumen de *Discursos literarios* (1919), es también mencionado por Reyes en *La antigua retórica*, 4ª lección, § 71, y en estas *Obras Completas*, XII, pp. 196 y 201. Luis Cabrera, (1876-1954), político e historiador de la Revolución Mexicana. E. M. S.]

manos" y derivados. Pródico ataca el problema de la sinonimia y entra en los matices de las connotaciones. Los sentidos propios de los vocablos le importan más que los efectos de estilo. Por aquí da los primeros pasos en la etimología (§ 78 y 103).

109. Ya tenemos, pues, los gérmenes de la lexicología, la etimología, la semántica, la prosodia, la morfología y la sintaxis. Todo se organizará en el *Cratilo* de Platón, y a través de Aristóteles, se desarrollará entre los estoicos. Zenón definirá el solecismo.—Pero en estos albores de la ciencia lingüística encontramos ya sondeos sobre el origen del lenguaje.

110. A este respecto, Heródoto, como era de esperar, se queda en un ameno relato, sin querer profundizar la cuestión. Tal relato ilustra la que se ha llamado teoría del lenguaje natural: Psamético, monarca egipcio, manda recluir a dos niños desde antes que aprendan a hablar. El pastor que los alimenta recibe orden de no pronunciar delante de ellos una sola palabra. Un día, cuando lo ven entrar, los dos niños gritan: *Becós, becós*!, que en frigio significa "pan". Y los egipcios se ven así obligados a desistir de sus pretensiones a la prioridad, y reconocen que el lenguaje natural del hombre es el frigio. Heródoto recoge esta fábula con la objetividad que acostumbra: "Como me lo contaron te lo cuento." La misma experiencia se atribuye a uno de los emperadores mongoles de la India, y a Jacobo IV de Escocia; y en la Edad Media, al suevo Federico II. Sólo que en este último cuento el desenlace es poético y no filológico: ¡faltos de canciones de cuna, los dos niños perecen!

111. Las doctrinas griegas sobre el origen del lenguaje pueden reducirse a tres grupos: 1° la naturaleza; 2° la convención; y 3° la conciliación de ambas.—La doctrina de la naturaleza o de la "analogía" fue sostenida por los pitagóricos. Heráclito, Cratilo, Pródico y Teramenes consideran la palabra como una virtud de la cosa nombrada, y piensan que entre la una y la otra hay una relación necesaria. Así como la facultad de ver dispone del ojo para captar las for-

mas y colores de los objetos, así la facultad de hablar dispone del lenguaje para captar las denominaciones que las cosas traen consigo. Sólo el que descubre el nombre verdadero del objeto ejecuta el acto de nombrar. El que no lo encuentra, emite un vano ruido. En el nombre adecuado se revela la verdadera esencia de la cosa, como en un extracto de sus propiedades. Las palabras, dice Heráclito, son imágenes materiales de las cosas visibles, como su sombra o como su reflexión en el agua y en el espejo. Los estoicos adoptan más tarde esta doctrina, aunque orientándola hacia las ideas y no ya hacia las cosas: los sonidos de la voz humana, dirán, son el aire herido por el alma bajo el choque de un deseo o pensamiento. Idea y palabra son dos fases del mismo logos. En esta doctrina analógica, la diferencia de las lenguas resulta inexplicable. Obsérvese a qué punto retardan aquellos tratados que siguen llamando Analogía a una parte de la gramática.

112. La segunda doctrina o doctrina de la convención es la doctrina "institucional" de Condillac, siempre que se dé al término "institución" un sentido elástico. Demócrito, fiel a su relativismo, considera el lenguaje como un acarreo de hábitos, que provienen de relaciones artificiales establecidas de modo arbitrario. Para los griegos, "convención" se confunde a veces con "accidente" (§ 2). De aquí, según Proclo, esas imperfecciones que en un lenguaje necesario o natural no se explicarían: la homonimia, la polinomia; la indiferencia que permite a Aristocles cambiar su nombre por el de Platón, y a Tyrtamo cambiar el suyo por el de Teofrasto; las irregularidades morfológicas de todo orden; el hecho de que "mano" produzca el derivado "manual", y "pie" no produzca con igual sentido el derivado "pedal", o "silla" no produzca ningún derivado "sillal", etcétera. Cierto que Demócrito dijo que los nombres de los dioses son sus imágenes orales, pero esta frase sólo tiene un valor artístico, lo mismo que la de Hipócrates cuando llama a los nombres "ordenaciones de la naturaleza". También Aristóteles cree en el origen convencional del lenguaje. Se supone que Protágoras pensaba de la propia manera, por lo menos en cuan-

to al origen, pues una vez creado el lenguaje, lo considera poderoso a crear por sí nuevas verdades (§ 100).

113. La tercera doctrina es un compromiso de las otras dos, y admite la mezcla de naturaleza y convención, así como las ulteriores modificaciones del uso. Aparece en Sócrates y en Platón. En el *Cratilo* hay una curiosa revoltura de observaciones sutiles y de chistosos desatinos. La gramática, en general, tendrá todavía que balbucir hasta el siglo I a. C. Dionisio de Tracia la conforma entonces en un verdadero cuerpo científico.

7. La historia literaria

114. Algo más hay que añadir, aunque sea muy vago, sobre los orígenes de la historia literaria. En Sición se conservaba un catálogo cronológico de músicos y poetas que más tarde será aprovechado por Heráclides Póntico. Se dice que Damastes compuso un tratado "sobre los poetas y los sofistas", y otro Glauco de Regio "sobre los antiguos músicos y poetas". A Demócrito o alguno de sus homónimos se atribuye un ensayo sobre los orígenes de la epopeya, y la afirmación, que luego recogerán Platón y Aristóteles, de que el creador necesita un poco de ocio y un poco de bienestar, por lo que todavía seguimos suspirando. Los catálogos de los vencedores en los grandes concursos tentaron a los abuelos de la historia. Aristóteles suele establecer bocetos históricos antes de generalizar sus teorías, pero tales bocetos suelen tener un valor más conceptual que histórico, y hemos perdido las obras en que se preocupó más especialmente de la cronología y la erudición en tales materias (cap. IX). La historia literaria aparece todavía deshecha entre consideraciones ajenas. Acaso los peripatéticos comenzaron a concebirla con mejor sentido (cap. X).

8. Evocación de los presocráticos

115. Hemos examinado hasta aquí dos fases del pensamiento crítico: la física y la sofística. Una palabra las resume: la audacia. Enriques y Santillana, a propósito de la mente jó-

nica, dicen más: la insolencia. Aquellos jonios del Asia Menor, confrontados con los testimonios venerables de las viejas culturas, no se amilanan, no paran en respetos, dicen brutalmente lo que sienten. Para ellos, las pirámides son pasteles; los obeliscos, agujas; los cocodrilos, lagartijas; y las avestruces, gorriones. Ni más ni menos. Pues tampoco los pensadores presocráticos se acobardan ante el universo. En verdad, han sido los filósofos más osados. Claro que también prestaban atención al fenómeno, a la observación práctica. De aquí que fundaran la ciencia positiva, y aun fueran capaces de aplicaciones inmediatas. En los orígenes de la especulación griega, dice Reinach, hay una verdadera especulación: partiendo de sus observaciones y previsiones, Tales de Mileto hacía pingües negocios con las cosechas de aceitunas, que lograba acaparar en tiempo oportuno. Pero tanto como esta capacidad de observación, si no más, nos asombra en aquellos filósofos el arrojado propósito de pensar el mundo por su cuenta, de sacarlo de su reflexión, emancipándolo al paso de las confusiones religiosas en que se debatía el pensamiento oriental, y reduciéndolo a una concepción laica.

116. Pena da tener que pasar tan ligeramente sobre ellos y considerarlos tan sólo desde el ángulo de la crítica, en que ciertamente no descollaban. Su rebeldía contra las creencias tradicionales es el fruto de una derrota paulatina. El imperio oriental adelanta sus conquistas sobre el Asia Menor y expulsa a los filósofos. Algunos de ellos llevan en su cuerpo o en su manto el desgarrón de las armas persas. Viajan, se destierran, conocen pueblos, comparan costumbres, se interrogan sobre la validez de las normas en que han sido educados, y al fin se entregan a reconstruir su visión del mundo. Desde su dolor, concluyen que la sabiduría vale más que la fuerza, y armados con esta convicción, desembocan un día en Atenas. Grecia, la Grecia que amamos, nace de éste choque patético.

117. Sea, a modo de ejemplo, la figura del bravo Jenófanes. Combate a los veinticinco años, junto a los liberta-

dores de Jonia, por su nativa Colofón, "la rica en resinas". Se une a los indomables focios, y emigra para no aceptar el yugo extranjero. Llevando una vida de pobreza y de independencia, anda de ciudad en ciudad durante más de sesenta años. En la italiana Elea encuentra un refugio definitivo. Ha visto muchas cosas y ha aprendido a dudar: los negros imaginan negros a sus dioses; los tracios los imaginan rubios y zarcos. Sabe del Osiris egipcio y del Adonis fenicio, divinidades que atraviesan la muerte. Él quiere un Señor que no se le pueda morir. Él quiere, como se decía hace unos lustros, otra tabla de valores, no sujeta ya a los azares; unos principios divinos que coincidan con las leyes del orden universal. Y mientras concibe, como Espinosa, un dios extenso, propone una reforma de las decadentes costumbres jonias ante las rudas amenazas del persa. Se asegura que a los noventa años recorría todavía las plazas, seguido del esclavo que le llevaba la cítara, y entonaba sus vastos poemas filosóficos. La gente escuchaba con asombro a este negador de las contingencias, que sacudía orgullosamente las canas y caminaba en pos de la unidad —dice Aristóteles— "con los ojos fijos en el edificio entero del cielo".*

118. Contrapongamos a esta figura semilegendaria otra que no lo es menos: la de Empédocles, el primer retórico. Fantástico personaje: mezcla de estadista y filósofo, poeta e ingeniero, orador, magnetizador y charlatán. La filosofía le debe un esfuerzo de integración en las doctrinas dispersas de su época; la ciencia, anticipaciones geniales en física, química y biología. Adivina que la luz tarda algún tiempo en propagarse; se adelanta a la teoría de los elementos y sus combinaciones; presiente la respiración pulmonar y aun la respiración cutánea; la congestión sanguínea concomitante del esfuerzo mental, y hasta el sexo de las plantas.** Libró a Selinunta de la epidemia haciendo desecar un pantano. Dotó

* Considero esta reconstrucción como meramente hipotética. La erudición contemporánea sobre Jenófanes duda si llegó a ser rapsoda o si llegó a vivir en Elea. El retrato de todos modos corresponde a la época.

** Prólogo a mi edición de A. de Fuente La Peña, *Si el hombre puede artificiosamente volar*. Río de Janeiro, 1933; reproducido en la 2ª serie de mis *Capítulos de literatura española*, México, 1945, pp. 199 y ss. [*Obras Completas*, VI, p. 292.]

a su Agrigento de un clima soportable, practicando en la montaña un tajo que dejara entrar el viento del Norte. Hacía curaciones mágicas. Las multitudes lo seguían aclamándolo, y le llamaban "conjurador del viento". Vestía ostentosamente de púrpura recamada de oro, y se coronaba de laureles. Verdadero "divo" siciliano, se creía un dios, o un demonio desterrado por la discordia, y como tal se ofrecía sin ambages a la turba de sus adoradores. Y todavía la imaginación de los antiguos quiere que haya desaparecido arrojándose al Etna, como si para él no hubiera otra sepultura más digna que el cráter de un volcán.

III. LA ERA PRESOCRÁTICA: LOS HISTORIADORES

1. La historia ante la poesía

119. En la tercera fase de la era presocrática aparecen los historiadores (§ 50). Ellos también contribuyen al nacimiento de la crítica por dos consideraciones esenciales: 1º Así como los filósofos se acercan con intenciones críticas al poema en busca de especies universales, así los historiadores se acercan a él con intenciones críticas en busca de documentos sobre el suceder humano. Por consecuencia, aplican un método especial al estudio de ese depósito de la experiencia, de ese primer registro de tradiciones que es la poesía. Y entonces se ven, como los filósofos, obligados a distinguir entre lo divino y lo humano. 2º Antes de ellos, antes del 600 a. c., más o menos, la historia sólo se redacta en forma de poesía. La historia, pues, parte de la poesía. Pero la poesía tiene sus derechos propios de que la historia no podría prevalerse. Luego debe filtrar la sustancia de la poesía: no simplemente acumular las leyendas como todavía lo hizo Ferécides, o amontonar, como Estesímbroto, las noticias sobre oscuros ritos y las murmuraciones de Atenas. Ya se ve que la crítica de los historiadores es predominantemente racionalista, con miras a establecer la realidad de los hechos, y sólo accesoriamente literaria.

120. La poesía es un documento histórico sospechoso. La historia, ante ella, se acautela usando de dos procedimientos: 1º El historiador echa mano de cuantos documentos complementarios puede encontrar, sin que olvide aquellos relatos de "los hombres viejos" que también aprovechó Alfonso el Sabio para construir su *Crónica general.* Por fortuna se han ido acumulando ya las crónicas de ciudades, listas de sacerdotes y de vencedores atléticos, narraciones geográficas de mercenarios, en todo lo cual encontramos los orígenes de la historia en prosa. Entre estos auxiliares y antecedentes, hay

también estudios cronológicos, no sólo en forma de catálogos como los de Helánico e Hipias, sino verdaderos ensayos de cronología, como la obra en verso de Cleotastro, siglo VI a. C., o la de Harpalo, posterior en un siglo. Enópides y Metón proponen reformas al calendario. Escílax de Carianda, el masaliota Eutimeno, el poeta Ion, escriben relatos de viajes. 2º El historiador se ve frecuentemente obligado a usar de argumentos subjetivos, fundados en la evidencia interna, operación ésta en que la retórica, maestra de la demostración verosímil, lo vigila de cerca. Hecateo abusa del argumento subjetivo. Sus sucesores muestran una objetividad mayor.

121. Para apreciar la crítica de los historiadores bastaría recordar la obra de Heródoto y de Tucídides. Pero nos referiremos también a Hecateo y a Jenofonte como límites de la perspectiva. Veamos lo que vino a ser la historia: 1º en cuanto al instrumento; 2º en cuanto al contenido; 3º en cuanto a la función y el método; y 4º en cuanto a la crítica literaria o semiliteraria que en la historia aparece.

2. Instrumento de la historia

122. La palabra "historia" significó primeramente "investigación" o "indagación" —de aquí la Historia Natural de Aristóteles— y se aplicaba de preferencia al esclarecimiento de sucesos inmemoriales. Las exposiciones de sucesos que constaban por narraciones o testimonios más o menos verificables se llamaban "logoi" o "dichos". De suerte que, en Jonia, primero se aplicó a los historiadores el nombre de logógrafos, nombre que luego se reservó a los redactores de piezas jurídicas (§ 2).

123. Si se tiene en cuenta que la filosofía comenzó por adoptar una forma más o menos poética —Tales se limitó como Sócrates a la enseñanza oral, pero Jenófanes, Empédocles y Parménides escribieron versos— puede decirse que la prosa histórica ha sido la primera prosa con propósito no literario. Heródoto llamaba "padre de la prosa" a su predecesor Hecateo, aunque en rigor el primer fragmento de prosa

griega que se conserva es de Anaximandro. Solicitando apenas la cronología, es lícito afirmar que, entre la lírica ya madura y la prosa en desarrollo, el estilo de los historiadores aparece como un saludable y momentáneo equilibrio. Durante la Edad Ateniense, este tipo de equilibrio se continúa en la prosa filosófica y científica mucho más que en la literaria; pues ésta, con los retóricos, florece en primores y, como ya sabemos, pretende competir con la lírica (§ 87).

124. La evolución de la prosa histórica se aprecia de Hecateo a Heródoto, de éste a Tucídides, de éste a Jenofonte: tímida en Hecateo, gárrula y floja en Heródoto, justa en Tucídides, fácil en Jenofonte. La forma histórica en Hecateo apenas se despega de la enunciación. Heródoto es ya medio novelista, y se saborea en él la influencia de Homero. Tucídides es dramático, y en él se percibe la concepción trágica de Esquilo. Jenofonte es memorialista y biógrafo.

125. No podemos apreciar la arquitectura de la obra en Hecateo, de quien sólo quedan fragmentos. En Heródoto, la arquitectura es precisa en los conjuntos, fluida y tolerante en los desarrollos y digresiones, a lo que debemos un singular sentimiento de las atmósferas. En Tucídides, la arquitectura es lineal y escueta, algo sacrificada a sus conclusiones como un verdadero razonamiento, como una ecuación despojada de los términos semejantes. En Jenofonte, el relato tiene la continuidad de la naturaleza y es, como decía Cicerón, más dulce que la miel.

126. La moderna pedantería científica tacha en Heródoto las aficiones de cuentista popular, y la facilidad con que acepta a veces —no siempre— lo que refieren los extraños, y singularmente los egipcios que tan honda huella dejaron en los orígenes de la historia griega. Pero estas mismas condiciones de Heródoto nos permiten reconstruir, por la leyenda, una manera de verdad subjetiva que nunca nos daría el mero relato de hechos comprobados. Por otra parte, se censura en Tucídides la ocultación de las fuentes. Pero tal ocultación no pasa de ser una manera artística, un efecto de la

agilidad de estilo, y no ha quitado la menor autoridad a su obra, porque ella misma tiene el valor de fuente reconocida, y es notorio que Tucídides comprobaba antes de afirmar. También se le echa en cara el sustituir las pruebas documentales con oraciones y discursos ficticios. Pero este procedimiento simbólico, fundado en su concepción dramática, en su esfuerzo sintético, y en aquella su filosofía que ve en las ideas la causa de los hechos, nunca falsea la interpretación, antes permite la más clara y rápida pintura de opiniones, motivos y caracteres. Mero artificio de la expresión, no hace el menor daño una vez que se le reconoce su valor metafórico. A través de este bello artificio, Tucídides logra, como se ha dicho, dotar de alma el cuerpo de la historia. Aún hay quien reclame a Tucídides el no haberse adelantado unos veinticuatro siglos a su época: Tucídides, se dice, insiste en la voluntad heroica como motor histórico, en vez de adivinar las explicaciones materialistas. Y, sin embargo, esta acusación, absurda en sí misma, tampoco lleva cuenta de algunos atisbos de Tucídides (§ 139). En cuanto a Jenofonte, lo perjudica el ser persona modesta, que no resiste la comparación con gigantes.

3. Contenido de la historia

127. Troya tuvo a Homero; Persia, en su grandeza, a Heródoto, y en su decadencia, a Jenofonte; el Peloponeso, a Tucídides. La obra de Heródoto, repartida por alguna mano posterior en nueve libros con los nombres de las nueve musas, se divide naturalmente en tres grandes secciones, cada una de tres libros: Primera tríada: reinados de Ciro y Cambises y acceso de Darío. Segunda tríada: reinado de Darío. Tercera tríada: reinado de Jerjes. La primera se refiere principalmente al Asia y al Egipto; la segunda, a Europa; la tercera, a la Hélade. La primera pinta el avance y el apogeo de Persia; la segunda, los fracasos persas en Escitia y en Maratón, y el fracaso griego en Jonia, época en que los destinos vacilan; la tercera, la derrota de Persia por los griegos. Cada uno de los nueve libros tiene una unidad interior: el primero corresponde a Ciro; el segundo, a Egipto; el

tercero, menos definido, a la revolución dinástica de Darío; el cuarto, a Escitia; el quinto, a la rebelión jónica; el sexto, a Maratón; el séptimo, a la invasión de Jerjes hasta la batalla de las Termópilas; el octavo, a Salamina; el noveno, a Platea y Micala.

128. Para Tucídides, acaso por razones del temperamento, la antigüedad es de una pobreza desdeñable; las guerras de Troya y de Persia nada valen junto a las guerras del Peloponeso, que han dividido a los griegos en dos bandos. Éste es, a sus ojos, el asunto más digno de la historia. Y por cierto que le concede tanta importancia, que hasta llega a ser fatigoso en sus minuciosos análisis, en sus reflexiones estratégicas y políticas. Los contemporáneos sin duda encontraban en Tucídides enseñanzas que han perdido algún interés para nosotros. A nosotros el desenlace nos importa más que el proceso, y hubiéramos deseado que Tucídides no limitara tan rigurosamente su asunto. Su historia es una forma ejemplar, una demostración del método. ¡Lástima que sólo se haya consagrado al conflicto del Peloponeso! Una sumaria introducción nos lleva desde la Grecia de Minos a las guerras pérsicas. Pasa luego a los orígenes de la lucha entre Esparta y Atenas, con una exposición sobre el ensanche del Imperio ateniense que precedió a este rompimiento, las negociaciones de la paz y la arenga bélica de Pericles. Y vemos después desarrollarse la pugna de diez años hasta la paz de Nicias. A continuación, con el incidente de Melos y la campaña de Sicilia, Tucídides escribe sus mejores páginas, las más animadas y patéticas, las más profundas. Y la obra se interrumpe, más que acaba, con la revolución ateniense de 411 a. c.

129. Jenofonte escribe sus *Memorias* sobre Sócrates, el relato de las disidencias entre Ciro y Artajerjes, y la retirada de los diez mil mercenarios griegos a través del Imperio asiático que ha comenzado a desmembrarse. Además, en sus *Hellenica*, toma la guerra del Peloponeso donde la dejó Tucídides, y nos conduce hasta Mantinea, no sin descubrir los puntos de vista espartanos de que se ha contaminado un tanto

en su destierro, o que tal vez le eran impuestos por el régimen militar de Lacedemonia. Aunque se le juzgue como un discreto aficionado en filosofía y en historia, no hay que olvidar la utilidad de sus obras para sus contemporáneos y aun para la reconstrucción ulterior de Grecia. Sus *Hellenica* completan el cuadro de la gran querella que despedazó la creciente unidad; sus *Memorabilia* ayudan a completar la imagen de Sócrates que nos da Platón (§ 145); su *Anábasis* fue el argumento probatorio de quienes pensaban, como Isócrates, que era llegado el instante de unir a Europa contra el Asia. En la fortuna del género biográfico y en las teorías sobre la educación del príncipe, Jenofonte resultó, sin proponérselo, más fecundo que Tucídides, el cual seguramente soñó que su obra podría ser manual de gobernantes.

4. La función y el método de la historia

130. Hecateo, gran viajero y sutil diplomático, recorría una vez la Tebas egipcia. Tuvo la mala ocurrencia de jactarse, ante aquellos adustos sacerdotes, de que el fundador de su familia era un dios, del cual sólo le separaban unas quince generaciones. ¡Pobres niños, estos griegos alborotadores! Los sacerdotes le dieron una lección provechosa, cuyos frutos va a cosechar la mente griega como nunca soñó en cosecharlos la egipcia. Le mostraron su galería de estatuas sagradas. Allí se admiraban las efigies de trescientos cuarenta y cinco sacerdotes: otras tantas generaciones, puesto que la dignidad era hereditaria. Ninguno de ellos había sido un dios, ni podía preciarse de ascendencia divina. Hacía ya mucho, mucho tiempo, que los dioses habían abandonado la costumbre de pasear por la tierra. ¿Adivináis la emoción de Hecateo? "Sin duda —dice Gomperz— fue como si el techo de aquella sala se elevara hasta perderse en las regiones celestes. El dominio de la historia humana crecía desmesuradamente, al paso que se restringía el dominio de las intervenciones divinas." De tal emoción nace la historia como hoy la entendemos. Luego hay que explicar lo humano por el hombre; hay que pedir a la poesía cuenta estrecha de aquel constante traslado hacia el cielo de las cosas terrestres. Tal es la fun-

ción de la historia. La motivación debe buscarse más acá del mito antropomórfico, y cuando sea posible, debe emanciparse del recurso a la providencia. No lo logra siempre, claro está, pero éste será su sentido.

131. La depuración es paulatina. En Hecateo hay arbitrariedad; a veces, como también lo hará Heródoto, sustituye simplemente una fábula por otra. En Heródoto la duda suele pegar fuera del blanco: objeta lo aceptable, admite lo inaceptable; y además, no se libra fácilmente de las interpretaciones providenciales: lo inspira cierta noción compensadora de la justicia inmanente, cuyos ritmos pueden abarcar varios siglos. En Tucídides la amputación llega a la estrechez. Y si Jenofonte no pierde pie, es porque nunca pretende levantarse del suelo, ni va más allá de lo que alcanzan sus ojos.

132. Las *Genealogías* de Hecateo desatan en sus primeras palabras el movimiento de la historia. Hecateo de Mileto habla así: "Cuento lo que me parece verdadero. Porque los helenos hacen demasiados discursos y, en mi sentir, ridículos." No es posible, afirma, que Héracles, según se pretende, haya conducido sus bueyes robados hasta las tierras de Gerión el eritreo, allá vagamente situadas entre Micenas y España. Lo probable es que algún monarca Gerión haya reinado hacia el Noroeste de Grecia, por el Epiro, donde la tierra es "eritrea" o rojiza, y es famosa por sus buenos toros. También las desorbitadas narraciones de la guerra troyana son increíbles. El Cancerbero —no sabemos por qué— debió de ser una terrible serpiente del Tenaro, transformada en monstruo por el recuerdo. El método de Hecateo, más que filosófico, es un método comparado de mitología, historia y etimología geográficas.

133. Los metodologistas modernos consideran a Heródoto como el creador de la historia narrativa, y a Tucídides como el creador de la historia pragmática (título que más tarde reclama para sí Polibio), y reservan para las propias obras modernas el terrible nombre de historia genética. De la his-

toria pragmática dijeron los humanistas que era la "magistra vitae" (§ 479).

134. Heródoto traza cuadros sociales y busca las causas de los hechos. Se ha dicho que la guerra de Persia es el choque inicial que pone en marcha, desde el modesto Helánico de Lesbos, la literatura histórico-política y la curiosidad por saber lo que pasa fuera de Grecia. Carón de Lámpsaco y Dionisio de Mileto se ocupan de las cosas persas; Janto escribe sobre los lidios en lengua griega. Para Heródoto, la guerra de Persia no es más que la forma actual de un conflicto tradicional entre el Oriente y el Occidente. En busca de sus orígenes, remonta hasta la guerra de Troya. Pero ésta no es una primera causa: hay que remontar todavía más. El rapto de Helena es un nuevo rapto dentro de una serie de desquites, ante casos de denegada justicia y falta de restitución. No basta saber lo que sobre esto dicen los griegos, y singularmente estos atenienses a quienes ama, pero cuyo engreimiento reconoce. Hay que escuchar con ecuanimidad a los extraños y aun a los adversarios: fenicios, egipcios, persas. Por suerte la opinión griega es liberal, sabrá resistirlo. El rapto de Helena es explicable cuando recordamos los raptos de Ío, de Europa, de Medea. Procedamos a la reducción mitológica; quitemos de en medio a los héroes sobrenaturales, los parentescos con el sol, los celos entre dioses, las metamorfosis zoológicas. Aquí se trata de aventuras entre hombres, de trastadas que se hacen entre sí mercaderes fenicios, piratas cretenses y mercenarios griegos. Los troyanos devolvieron simplemente golpe por golpe. Además, sería absurdo que hubieran consentido en ensangrentar su suelo por tantos años sólo por no restituir a una mujer, así fuera la más hermosa. Sin duda tienen razón Hecateo y Estesícoro en su *Palinodia*: es muy creíble que, durante la guerra de Troya, Helena no fuera restituible porque estaba ausente y refugiada en Egipto junto al hospitalario rey Proteo. Hay que entender las cosas. No significa esto que aceptemos a ojos cerrados todo lo que cuentan los bárbaros. Mucho hay que decir, por ejemplo, sobre esa leyenda egipcia de las dos palomas negras, que respectivamente fundaron los oráculos

en Amón y en Dodona. Las palomas no son más que dos fenicias raptadas y luego vendidas al extranjero. No hay aves que hablen. Como esas esclavas ignoraban el habla del lugar, su extraño lenguaje se comparó con el trino de los pájaros; y si se afirma que eran negras, ello se debe al origen egipcio de la leyenda. Anaximandro, Jenófanes y los mismos egipcios nos han enseñado a interpretar los mitos. Los númenes homéricos tienen un significado menos rico que los principios meteóricos de los persas. ¡Ah, sí! Pero de repente este maestro del buen sentido afloja las resistencias, y deja entonces pasar especies tan maravillosas que aun se ha pretendido explicar estos pasajes atribuyéndoles una fecha anterior a la madurez de su criterio. Las serpientes aladas de Arabia le parecen una patraña, pero no así el ave fénix que renace de sus cenizas, ni las hormigas gigantes de la India que amontonan arenas de oro. Otras veces, da en componendas, como en aquella teoría del doble Héracles, el divino y el humano, con la cual fundó, sin saberlo, un método para resolver las contradicciones, método de que abusará la crítica más tarde. Finalmente, aunque se burla del río Océano que, según Hecateo, rodea la tierra, se deja todavía arrastrar por las simetrías geográficas, y afirma el paralelismo del Danubio y del Nilo, por la sencilla razón de que son los mayores ríos de que tiene noticia.

135. A veinte años de distancia, y parecen mil, Tucídides contrasta con Heródoto por su método descarnado y sobrio; tan ceñido al tema, que en él se entiende mejor la función de la historia como consecuencia directa del asunto. Su mentalidad es de ateniense, no de provinciano. Demuestra, no advierte. Ha roto, decididamente, con la superstición y los mitos. No se ocupa del más allá. Sus predecesores, dice con desdén, escribían la historia para el placer del oído, como se escribe la poesía. Heródoto interroga el pasado, y tal vez por eso no logra purgarse de la leyenda. Tucídides explica el presente, y su referencia al pasado es sucinta, mínimo punto de apoyo para el argumento. Suele usar del razonamiento inverso, y entonces infiere el pasado por el presente. Se acerca a su obra con la espada de la prueba

histórica en la mano. Le importan los hechos contemporáneos, pero prescinde de lo que es familiar a todos, y a los que vinimos después nos deja un poco sedientos. Nos da la historia de una guerra, cuando nosotros hubiéramos preferido la historia de una civilización. La oración que pone en boca de Pericles, síntesis de Atenas, nos hace lamentar aún más lo que calla. Contenta el espíritu lógico, no da suficientes elementos para una reconstrucción social, y menos aún se preocupa de ser ameno. Maneja sus materiales con geometría acabada. "Anaxágoras de la historia", le llamó Ottfried Müller. Es imparcial: no oculta los errores de Atenas. O si preferís, puede ser parcial, nunca pérfido. Como toda la inteligencia griega de su tiempo, rechaza el imperialismo y abomina de la demagogia. Es sintético hasta llegar a la abreviación cronológica, y también a la interpretación por la síntesis. En materia de cronología, se conforma con la práctica de partir el año en veranos e inviernos: los veranos para la acción bélica, los inviernos para la política bélica. En materia de interpretación por la síntesis, descubre la continuidad entre sucesos que a sus contemporáneos aparecen como casos aislados. Entre el abandono excesivo que le precede y el excesivo primor que le sigue, Tucídides representa, a pesar de las oscuridades y singularidades que se le han notado y que acaso sean inherentes a su lengua, la verdadera entereza clásica. Ciertas extrañezas y contradicciones deben atribuirse al hecho de que la obra quedó en elaboración, y luego ha sufrido los deterioros del tiempo.

136. En el ciclo de la historia política a que pertenece Tucídides, deben contarse las numerosas monografías que aparecen hacia fines del siglo v a. c., donde afirman las autoridades que se descubren por igual los esfuerzos del método y los desahogos del temperamento. Así en aquel opúsculo del "Viejo Oligarca", *Sobre las constituciones atenienses,* cuadro social de alto relieve, que establece una relación entre la potencia marítima y la democracia, y en que el odio y la admiración por el adversario afinan el criterio del autor a tal punto que le permiten prever las causas de la futura ruina de Atenas.

5. La crítica literaria en la historia

137. Las explicaciones precedentes describen en parte, y en parte nos lo hacen prever, lo que fue la crítica en la pluma de los historiadores. Hemos tenido que ir a buscarla fuera del campo de la literatura, y los resultados son escasos. Pero también se aprecian las cosas por el esfuerzo con que se obtienen, concepto de la estimación deportiva. Algunas observaciones más completan ahora nuestro examen.

138. Los tratos de Heródoto con la poesía no se limitan a su innegable familiaridad con los poemas homéricos. A lo largo de su obra pueden espigarse alusiones o reminiscencias de unos quince poetas: Hesíodo, Aristeas, Esquilo, Arquíloco, Solón, Alceo, Safo, Simónides, Píndaro, Anacreonte, Teognis, Frínico y hasta Esopo y las máximas de Epicarmo. Pero sus investigaciones lo llevan de preferencia a la fuente épica. Niega la antigüedad fabulosa de este ciclo poético, y declara terminantemente que Homero y Hesíodo datan, a lo más, de cuatro siglos. No se funda en consideraciones literarias, sean de orden espiritual, lingüístico o estilístico. Más bien —hay que confesarlo— se detiene en consideraciones históricas bastante superficiales. Por ejemplo: a Homero, además de las dos grandes epopeyas, se le atribuían los *Cypria* y los *Epigoni*. Pues bien: Heródoto duda de la atribución de los *Epigoni*; y en cuanto a los *Cypria*, la rechaza rotundamente porque, en la versión que él conoce, se dice que Paris, al dejar Esparta, embarcó para Troya, en tanto que en la *Ilíada* expresamente se declara que embarcó para Sidón. Más hondo no cala su crítica. Añádase a esto un poco de dialectología y etimología de segunda mano.

139. Tucídides, de quien se nos ha dicho que todo lo atribuye a la voluntad arbitraria de los hombres y que olvida las determinantes económicas (§ 126), es sin embargo el primero a quien se le ocurre explicar la larga duración del sitio de Troya por las dificultades de los aqueos para hacer llegar sus provisiones desde tierras distantes. Cierto, cuando interroga la poesía lo hace con estricto apego a sus propósi-

tos. Los feacios son para él un pueblo histórico; los catálogos homéricos le sirven de documentos. Si los jefes aqueos consienten en acudir a la campaña de Troya —explica— no es que los ligara un juramento con el padre de Helena, sino que ceden a la prepotencia de Agamemnón. Cuando Néstor, en la *Odisea*, pregunta a Telémaco si uno de los fines de su viaje es la piratería, Tucídides no pestañea, a diferencia de los alejandrinos, que partirán cabellos en dos para encontrar una interpretación noble en este pasaje. Tucídides sabe bien lo que era la rudeza de los tiempos heroicos; y más de una vez, para entenderlos, ha acudido —primera aplicación del método antropológico— a las costumbres de los salvajes. El pasado no es a sus ojos la fuente de la sabiduría, aun cuando se trate del pasado de su propio pueblo. En su reacción ante el entrometimiento de la poesía en la historia, hace decir orgullosamente a Pericles que la gloria de Atenas no necesita de Homero. Algo ha cambiado desde el siglo anterior. Entonces hubo quienes se atrevieran a adulterar el texto de Homero, para justificar con tan alta autoridad las ambiciones imperiales de Atenas (§ 19). Homero, pues, provoca de dos modos el nacimiento de la crítica: de modo positivo, sirviendo de base a la enseñanza y a los ejemplos poéticos; de modo negativo, como tema de reacción para filósofos e historiadores.

140. La épica ha decaído. La lírica ha tramontado su culminación. La poesía se hospeda en el teatro por algún tiempo. Para los días de Aristóteles, legislador de la dramática, también la tragedia habrá capitulado. Pero la madre y la hija —como dice Murray—, el ditirambo y la Nueva Comedia, continúan floreciendo.

IV. SÓCRATES O EL DESCUBRIMIENTO DE LA CRÍTICA

1. La reconstrucción de Sócrates

141. Sócrates no escribió una palabra. Se lo reconstruye, como a través de una clave de parrilla, por entre las líneas de Platón, Aristófanes, Jenofonte, Aristóteles y aun Diógenes Laercio, aparte de otras referencias desperdigadas. Las máximas de Confucio, su pariente lejano, se trasmiten como textos incorruptibles. En cambio, los enseñamientos de Sócrates, al pasar de él a sus discípulos y luego a los discípulos de éstos, se fueron enturbiando con nociones ajenas. En los redibujos constantes, se desvirtúan los rasgos de Antinoo. Además, los documentos para la reconstrucción del Sócrates filósofo admiten algunas objeciones; y para la reconstrucción del Sócrates crítico son insuficientes.

142. Platón tiene mucho que decir por su cuenta. Es de temer que use del nombre de Sócrates como un mero seudónimo. A ello pueden inducirle varios motivos: 1º el poner su obra bajo la autoridad de su maestro, como bajo un genio tutelar; 2º la práctica invariable de transportar sus diálogos al pasado, a los días felices de su juventud, en que Sócrates florecía; y 3º el deseo de incorporar los diálogos, por fuerza del hábito, en el modelo vivo de quien aprendió la arquitectura dialéctica y aquel modo de comunicar las doctrinas en forma de conversaciones.

143. Es evidente que Platón no retrata a Sócrates cuando lo hace discutir doctrinas que éste no llegó a conocer en vida. En el *Teeteto*, por ejemplo, se discute a Antístenes, aunque sin nombrarlo. Para justificar el anacronismo, Platón se vale de un subterfugio: imagina que Sócrates tuvo noticia de tales doctrinas por la revelación de un sueño. Es también evidente que el empeño de deslindar a los sofistas y

a Sócrates, quien pasaba por sofista ante la opinión corriente, no podría llevarse a cabo sin ejercer sobre el original una delicada violencia. Finalmente, a medida que madura su propio sistema, Platón va disponiendo de Sócrates con mayor libertad.

144. Pero no siempre ha sido así. En la *República*, quince años después de la muerte de su maestro, Platón no ha alcanzado el vértice de su filosofía personal. En los llamados "diálogos socráticos" de la primer manera, es un simple expositor de Sócrates, según él mismo lo declara. Predomina aún el Platón literario, y la elección misma de la forma no es indiferente a su pensamiento. Téngase en cuenta, además, que Platón participa de aquel don shakespiriano de confundirse con sus personajes. Teatro de la filosofía el suyo, un comentarista español del Quinientos incurre en el docto desvío de considerarlo como drama. Así, se pliega al estilo de sus personajes, según acontece al mismo Aristófanes a pesar de su intención caricaturesca (§ 213). Platón rebate a los sofistas, pero nadie ha puesto en duda que nos dé una idea bastante aproximada sobre los discursos de Protágoras. Cuando se propone, pues, retratar a su Sócrates, sin duda lo hace con mayor miramiento. Y la *Apología* merece sin duda el mayor crédito, puesto que está destinada a explicar y a defender a Sócrates ante el juicio de la posteridad. Aunque el propio Platón reclama cierta libertad para sus diálogos y declara no sujetarse al apego histórico, su testimonio sobre Sócrates ofrece, pues, garantía de autenticidad suficiente.

145. Persona relativamente humilde es Jenofonte, en cuyas obras (las *Memorabilia*, la *Apología*, y mucho menos *El Económico* y el *Symposio*) suele buscarse otro retrato de Sócrates. Jenofonte no es creador de filosofía. No adorna su modelo con atributos de la propia Minerva. No se nota en su pensamiento —al contrario— aquella virtud inventiva que transforma inconscientemente las imágenes. Ya hemos visto con cuánta mesura procede como narrador (cap. III). Esto llevaría a la conclusión de que su retrato de Sócrates puede ser más fiel que el de Platón. ¿Por qué? Defendá-

monos de esta conclusión apresurada, tan al gusto de los críticos del siglo XVIII. Por una parte, no es sostenible que el menos dotado entre los discípulos y el que menos frecuentó al maestro haya sido el más capaz de entenderlo. Por otra parte, consta que a veces lo falsea. Le atribuye cierta conversación con Critóbulo que resulta cronológicamente imposible. Le atribuye sus propias observaciones de viajero y mercenario sobre los negocios de Persia, sobre la estrategia en el Asia Menor, sobre cuestiones de agricultura que no parecen haber preocupado a Sócrates ni poco ni mucho. Por último, interesado en defenderlo contra las acusaciones de sus enemigos políticos, se deja fuera toda referencia al sentido literario de Sócrates, que es lo que aquí nos incumbe. En cuanto a sus relatos sobre los encuentros de éste con escultores y pintores, aunque aprovechables hasta cierto punto, parecen levemente tocados de influencias cínicas (§ 172, 178-3º, 270 y 398).

146. De Aristófanes hay que decir que su cómico retrato de Sócrates sólo pretende provocar las risas del público, demostrándonos que un loco hace ciento. Es la obra desenfadada de un muchacho que busca, más que la interpretación verdadera, el éxito inmediato, exhibiendo en situación ridícula a un personaje muy zarandeado y discutido y al que todos conocían en Atenas. A decir verdad, aunque el singular filósofo que nos presenta en *Las nubes* se llama Sócrates, los rasgos que le atribuye y de que hace mofa —el Torbellino que ha destronado a Zeus, la suspensión en el cesto colgado a cierta altura para disfrutar del aire sutil, la diosa Respiración invocada por sus secuaces, las nubes narigudas para mejor absorber los espíritus del éter— parecen más bien una caricatura de Diógenes Apoloníata. Esto se explica tal vez porque Aristófanes se refiere aquí al Sócrates de la primer manera, y no al que llega hasta nosotros (§ 219).

147. Contra el testimonio de Aristóteles lo menos que puede argüirse es la distancia. Hacía treinta años que Sócrates había desaparecido, cuando, a los dieciocho de su edad, Aristóteles llegó a Atenas. No es extraño que tal testimonio se

preste a interpretaciones encontradas. Aristóteles niega a Sócrates toda relación con la teoría platónica de las ideas —o de las formas, como debiera decirse—, y hay autoridades contemporáneas que atribuyen al propio Sócrates semejante teoría. Ella significa una distinción entre la realidad absoluta, que es el objeto mental, y el mero remedo que viene a ser el objeto sensible; y significa también una extensión del pitagorismo desde el campo de la matemática al de la ética y la estética. Nadie discute, sin embargo, la diferencia entre la comunión de las formas dentro del mundo sensible, de que habla Sócrates, y la comunión de las formas dentro del mundo inteligible, de que habla Platón. En suma, Aristóteles se refiere a Sócrates muy de pasada, fundándose sobre todo en Platón, y tampoco nos da luces sobre lo que pudo ser el Sócrates crítico.

148. En cuanto al tardío Diógenes Laercio, el buen coleccionador de anécdotas y dichos agudos, nos ofrece un Sócrates reducido a las ocurrencias de un Esopo, simpaticón y estrafalario, pero sin profundidad ni relieve.

149. A los anteriores testimonios puede ahora añadirse un fragmento del *Alcibíades* de Esquines, obediente discípulo de Sócrates. Tal fragmento corrobora de modo general la imagen que nos da Platón, y además, nos muestra al maestro preocupado —aunque os parezca anacronismo— de convertir almas, en el sentido que luego explicaremos.

150. Trabajando sobre estos testimonios y buscando sus coincidencias, se ha logrado figurar la persona de Sócrates —tan mordiente— y se ha intentado restaurar el contorno de su filosofía. Más difícil es restaurarlo como crítico literario. En él importaba mucho más la conducta, importaba mucho más la doctrina ética, que todos los pasajeros accidentes de su enseñanza oral y las eventuales alusiones a los ejemplos poéticos. Ni vamos a contar su vida una vez más, ni menos a exponer su filosofía. Pero como de todo ello depende lo que sabemos de su crítica, con todo ello nos atreveremos un poco.

2. Sócrates y los sofistas

151. Sócrates, sin remedio, tiene que entenderse en relación con los sofistas. Es su hermano enemigo. Si los físicos se plantaron ante el mundo con un absoluto candor, como verdaderos teóricos que eran, los sofistas —y de aquí la riña ejemplar entre unos y otros— se plantan ante el hombre, y descubren, en la plaza pública, *coram populo*, los efectos que sobre nuestra vida pueden tener las lucubraciones secretas del gabinete. Si aquéllos fueron osados para concebir el universo, éstos lo son para verificar en el alma humana las consecuencias de las grandes concepciones universales. Y las consecuencias, en sus manos, acabaron en desencanto. Al juntar los haces dispersos de la filosofía, concluyeron que aquella red trabajosamente urdida captaba la nada. Pusieron en duda el problema epistemológico, dudaron del conocer; hasta del sér dudaron. Meliso niega validez a la percepción sensible. Gorgias llega a decir: "Nada existe, y si algo existe no podemos saberlo, y lo que podemos saber tampoco podríamos comunicarlo. El sér y el no-sér se confunden." Buscaron entonces un asidero en la palabra, confundiéndola con el pensamiento, tal vez para cuajar en formas el último residuo posible de realidad, a través de aquella máxima de Parménides que anuncia ya a Descartes: "Pensar y ser son la misma cosa." Se debatían en un laberinto sin salida. Es inicuo acusarlos de inmoralidad práctica. No lo es tanto el asegurar que desorientan la brújula de la ética. La teoría moral de Protágoras se resiente de su dirección retórica: pide amparo a las figuras del discurso (§ 97).

152. Pues bien: Sócrates procede de la sofística en cuanto es un humanista, en cuanto enfoca hacia el hombre el fuego de la filosofía; pero se aleja de la sofística en cuanto se ha emancipado de la superstición verbal. No era retórico, no era gramático. También ha roto con los sistemas, y ha vuelto al sentido común por la senda de la ironía, por donde se aleja de los físicos. Si teóricamente el primer acto de la sofística es la conciliación de sistemas, el segundo es el escepticismo y el tercero es el socratismo.

153. Aún puede advertirse que hay entre los epígonos de Sócrates una nueva hornada de sofistas. No todos encuentran la ruta ascendente de Platón. No aprovecha a todos la lección de Sócrates. Platón acababa de nacer o era un niño, cuando ya se representaban comedias contra los sofistas de la primera época: *Los convidados de Héracles* y *Las nubes*, de Aristófanes, los *Aduladores*, de Eupolis. En esta reacción del sentido popular contra la antigua sofística, el mismo Sócrates va embarcado, aunque Aristófanes no lo haya entendido o no haya querido entenderlo. En todo caso, aquellos sofistas de la primera época nada sabían de la maña dialéctica con la cual Sócrates venía a demolerlos: no eran dialoguistas, sino oradores. Pero hay también otros sofistas ya postsocráticos. Platón lanza contra ellos sus más acerados dardos en las obras de su vejez: el *Sofista*, el *Eutidemo*. Éstos son ya hijos protervos de Sócrates, educados en su dialéctica. No se trata ya de Protágoras, Hipias, Pródico, sino de Antístenes y su grupo. Aristóteles hasta llega a oponer el ejemplo de Protágoras contra estos sofistas de nuevo cuño. Sócrates, en el camino de la sofística, es una encrucijada salvadora; pero como toda encrucijada, está sobre el camino. La línea que llega hasta Sócrates se bifurca en él: a una parte van Platón y Aristóteles; a otra, Aristipo, Antístenes, Euclides de Megara. Dígase en buen hora que aquélla es la familia legítima y ésta la descendencia espuria. La sentencia es difícil. Ante estas divergencias entre los discípulos, Gilbert Murray afirmaba rotundamente que Sócrates no fue jamás comprendido.

154. Pero ¿no es lo propio de Sócrates el desarrollar la tendencia de cada uno, sin imponerle nunca un sistema? ¿Qué otra cosa ha sido el socratismo sino una mayéutica del alma? ¿Es lícito sospechar, con Murray, que Sócrates tampoco se entendió a sí mismo, a pesar de toda su insistencia en buscarse? Parece exagerado. Para mejor desentrañar la esencia del socratismo hay que ir a la teoría del alma y a la teoría de la ética. La relación de Sócrates con la sofística era meramente funcional: nunca bastaría para explicarlo.

3. Sócrates y su misión

155. El ambiente filosófico de Atenas en tiempo de Pericles ha sido cultivado por Anaxágoras y por Zenón de Elea, aquel discípulo de Parménides que convence mediante la reducción al absurdo. Por referencias del viajero Ion de Quíos, se sabe que el joven Sócrates comenzó sus estudios filosóficos bajo la dirección de Arquelao, discípulo de Anaxágoras y primer filósofo ateniense; y se sabe que el joven Sócrates andaba por Asia Menor en compañía de su maestro hacia la época del sitio de Samos (§ 32). Platón asegura que Sócrates tuvo más tarde contactos con Parménides y con Zenón, influencias no extrañas a su dialéctica. Parece ya probado que conocía también los misterios de las sectas órficas y pitagóricas. Esquines de Esfeto, en su *Telauges*, nos habla de un Sócrates asceta al estilo de los pitagóricos, que bien puede ser el Sócrates aristofánico, el Sócrates que vivía asociado con un grupo de estudiosos, el Sócrates de la primer manera, oscurecido ante la posteridad por el Sócrates de la segunda manera; aquel joven Sócrates, en suma, a quien atacaba el sofista Antifón diciendo que conducía a sus adictos a una vida miserable, y que hacía muy bien en no cobrar honorarios por tan tristes lecciones.

156. Pero la ironía y la independencia pronto alejarán a Sócrates de este trabajo regular entre asociados, que tiene apariencias de escuela. Cuando Sócrates descubre su verdadera misión, se convierte en el filósofo que la posteridad conoce: el de la media calle, la palestra, el gimnasio, el banquete y los platanares de Iliso; en el hombre que busca el alma del prójimo dialogando con el primero que encuentra, y obligándolo, mediante su esgrima de interrogatorios, a traer al plano de la conciencia todos sus impulsos, a confesarse a sí mismo todo lo que de sí mismo sabe, a pasar por la criba de la razón —terrible tortura —todos los estímulos mentales y sentimentales.

157. ¿Cómo descubrió Sócrates el sentido de su misión? Querefón preguntó al oráculo de Delfos si había alguien más

sabio que Sócrates, lo que desde luego prueba que Sócrates había alcanzado gran crédito aun antes de su culminación. El oráculo contestó que Sócrates era el más sabio. Tal fue el aviso del destino. Porque la ironía de Sócrates no le consiente admitir de buenas a primeras una sentencia tan halagüeña. En vez de contentarse con la palabra del dios, Sócrates pretende rebatirla: él no puede ser el más sabio, él siente que no es del todo sabio. Y en el afán de comprobarlo se pone a interrogar a los que pasan por sabios y están satisfechos de serlo. En el origen de la mayéutica o parteo del alma, hay una encuesta irónica, provocada por una imprudencia divina. He aquí a Sócrates instalado en la actitud crítica por excelencia ante las obras y los pensamientos ajenos. La investigación lo llevó a un resultado negativo: los que creían ser sabios no lo eran de verdad. Sócrates, en cambio, sabía bien que él nada sabía: luego ésta era su superioridad innegable. Aunque la crisis de Sócrates puede situarse en ese instante, que más o menos corresponde a su *acmé* o a sus cuarenta años, esta historia del oráculo, que Platón recogió de labios de su mismo maestro, no pasa de ser una parábola, una explicación elegante proporcionada por un hombre poco dispuesto a revelar los secretos de su corazón ante un tribunal de jueces hostiles y mediocres. Consta, sin embargo, que en plena guerra del Peloponeso, en el campo de batalla de Potidea, acaso ante el espectáculo de las violencias, el soldado Sócrates, el hoplita conocido por su sereno valor, cayó en un largo trance de veinticuatro horas. He aquí el relato que el *Symposio* de Platón ha puesto en boca de Alcibíades, compañero de armas de Sócrates:

158. En la expedición de Potidea —dice en sustancia— servíamos juntos y comíamos a la misma mesa. No había otro como él para resistir las fatigas. Cuando nos cortaban las comunicaciones como suele suceder en campaña, y nos quedábamos sin comer, nadie valía nada junto a la resistencia de este hombre [*¿Advertís aquí las ventajas de la educación pitagórica?*] Y cuando, al contrario, abundaban las provisiones, nadie las disfrutaba mejor. En la bebida especialmente, a todos nos llevaba la delantera, aunque sin embriagarse nunca [*¿Advertís, ahora, una curiosa mezcla entre la paciencia de los cínicos y la sensualidad de los cirenaicos?*] También conlle-

vaba a maravilla el rigor de aquellos inviernos: cuando todos se arropaban y se envolvían los pies, él salía con un ligero manto y andaba descalzo entre la nieve, irritando y humillando a los veteranos. Pero basta de esto. Quiero narraros

otra hazaña de tan alto héroe.

(ODISEA).

Un día, concentrado desde el amanecer en sus reflexiones, se quedó de pie, inmóvil, fijo en un sitio, sin duda buscando algún pensamiento que no acababa de entregársele. Llegó el mediodía. Todos se interrogaban con la mirada, comentando el caso: "¿Has reparado en Sócrates? No se ha movido desde la madrugada. Está meditando." Cuando, al cabo, cayó la tarde, algunos, después de cenar, como era verano, transportaron al aire libre sus catres de campaña, y desde allí seguían observando a Sócrates, que se pasó la noche inmóvil. Pues bien: figuráos que así se quedó hasta el nuevo sol. Y luego, hizo sencillamente sus oraciones matinales, y se alejó de ahí como si nada hubiera pasado.

De este trance data el descubrimiento de la misión socrática, vela de armas del espíritu, larga centinela de la meditación junto a la sombra de una lanza, que va girando por el suelo a manera de reloj solar. Tal misión, en el lenguaje moderno lo mismo que en el antiguo, se reduce a la "cura de almas". La expresión no nos sobresalta hoy en día. Para los atenienses del siglo V a. C., esto de tomar cuidado con el alma debió de sonar muy extraño.

4. SÓCRATES Y EL ALMA

159. Pero el alma, la "Psique", ¿no era ya una palabra tradicional y de uso frecuente en la literatura? La palabra, sí: no el concepto socrático, no la noción de que el alma fuera algo propio y confiado a nuestras precauciones. Unas veces, se la consideró como aquel soplo o aliento vital que escapa por la boca del moribundo, energía que la naturaleza presta al sér y que éste devuelve al cerrar su ciclo biológico. Otras veces, se la consideró como la sede de lo que hoy llamamos subconsciencia, asiento profundo del yo. Pero nunca antes de Sócrates se vio en el alma la conciencia alerta del individuo, nutrida de su saber y de su sentido moral. Acaso

cuando Aristófanes presenta al filósofo divagando sobre el soplo y el aire no entendía o fingía no entender que ya se trataba de otra cosa.

160. Los jonios orientales han entrevisto esta alma, pero nada más la han entrevisto. Anaxímenes la confunde con aquel su aire, esencia de todo lo que existe. El alma, para Anaxímenes, nos viene de afuera, nos entra y sale con la respiración. "Partícula del dios", dice Apolonio, que nos es prestada y arrebatada. Los jonios occidentales, los pitagóricos sobre todo, la consideran como un dios caído por castigo en la cautividad de la carne. Hay, pues, que purificar y redimir a este dios adentro de nosotros mismos, para así liberarlo de una reencarnación ulterior: la preocupación esencial de los budistas. Mientras vivimos, el dios duerme, o sólo se revela en uno que otro sueño profético: el sueño premonitorio de la psicología moderna. Esta alma dista mucho, pues, de confundirse con la conciencia.

161. Pero los atenienses no estaban aún familiarizados con ninguna de estas nociones. Sócrates lo estaba, y no le contentan. Su doctrina identifica el alma con el yo consciente, y su misión consistirá en elevarlo. Supera, así, la grosera interpretación de los orientales, y tiende un puente sobre el abismo entre la religión y la ciencia, abismo que fue tan funesto para los pitagóricos. De suerte que, si hemos visto ya cómo Sócrates se aleja de los sofistas al emanciparse de las supersticiones verbales, y de los físicos al abandonar los rigurosos sistemas que parecen geometrías del espíritu, ahora vemos que da un paso más en la senda propia (§ 152). Los físicos entregaban a la naturaleza o al dios el cuidado del alma, o sólo concebían medios místicos y no racionales para cultivarla. La purificación pitagórica era un rito, mucho más que un ejercicio espiritual. Entre lo uno y lo otro media la diferencia que va de un bautismo a un catequismo. Sócrates inaugura la exhortación, que de él aprenderán todavía los Padres de la Iglesia, así como el Catolicismo aprenderá de él a estimar las prácticas confesionales a modo de gra-

dos de salvación. Y en Platón, la teoría socrática del alma se desarrollará finalmente en una teología.

5. Sócrates y la moral

162. Sócrates, aunque naturaleza religiosa, no llega a la teología. Le interesa, sobre todo, el hombre. Que el hombre se conozca a sí mismo, y luego se conduzca. En este sentido, se ha afirmado de él con certeza: 1º Que es el fundador de la ciencia moral, antes de él reducida a máximas poéticas o a intentos inconexos. La teoría de la "corrección" en Protágoras resulta superficial y arbitraria junto a la concepción de Sócrates (§ 97 y 151). 2º Que el objeto de la ciencia moral es, para Sócrates, la determinación de conceptos e ideas generales. 3º Que tales conceptos son de orden práctico, y en modo alguno metafísicos como lo pensaba Fouillée.

163. Aristóteles dice textualmente que de Sócrates proceden el discurso inductivo y la definición de conceptos generales. No se trata aquí de la inducción objetiva sobre hechos experimentados, y con miras a la proyección de leyes fenomenales, tal como hoy la entendemos, sino de aquella inducción sobre los hechos no aplicada a la naturaleza, antes a la determinación de los conceptos mismos. De suerte que inducción y concepto son aquí dos partes de un proceso lógico. A esta inducción conceptual suele hoy llamársela generalización, aunque tal palabra ha llegado a significar muchas cosas.

164. La ciencia de Sócrates acaba, pues, en las definiciones, como lo explica Brochard, y ni siquiera llega siempre a las conclusiones. Este inquietador espiritual, a quien el dios puso sobre la ciudad para estremecerla y excitarla "como puso al tábano sobre el caballo", examina y revuelve definición tras definición en los diálogos platónicos del *Laques*, el *Primer Hipias* o el *Protágoras*, y aun en el *Teeteto*. Pero deja en suspenso los problemas, como si le importaran mil veces más plantearlos que resolverlos. Brochard se atreve a lanzar la palabra "impotencia". Volvamos a la pará-

bola del oráculo: Sócrates sólo pretende saber que nada sabe, y armado con esta piedra de toque, suscita la angustia en los demás.

165. ¿Suscita la angustia solamente? Oh, no: mal podría fundarse la moral en esta operación negativa. Brochard ha ido demasiado lejos. Es cierto que Sócrates se rehusa más de una vez a formular doctrinas; es cierto que acostumbra escabullirse él mismo al interrogatorio con que tortura a los demás. Pero es que no quiere imponer a nadie un sistema, sino partear las vocaciones, dejar a su interlocutor en aquel anhelo doloroso y fecundo que lo lleve a descubrir por su cuenta su propio camino (§ 154). Sócrates tiene una profunda desconfianza de los sistemas. Considera que lo esencial es despertar en los hombres la conciencia crítica: Conócete a ti mismo, júzgate, entiéndete, si quieres conocer lo demás; lo demás se te dará por añadidura.

166. Su respeto por la naturaleza ajena lo obliga a no entrometerse en los reinos que descubre. Si cada uno sabe lo que de veras posee, que cada uno se encargue de cuidarlo. En este sentido, es verdad que se quedó en la primera etapa, que se detuvo a las puertas de su descubrimiento. En este sentido, es verdad que su filosofía no está acabada. Ni podría estarlo, como la verdadera pedagogía no lo está nunca mientras vivamos, "mientras nuestra personalidad está sobre el yunque", como decía Rodó.* Lo que sigue, ya no es salvación de almas ajenas, ya es imposición de la propia, sea por lo que se llama el convencimiento, o sea por la fascinación. Sócrates, explica Natorp, no nos ofrecía los conceptos de la moral, sino que los buscaba. El filósofo había dicho:

* ["Mientras vivimos está sobre el yunque nuestra personalidad. Mientras vivimos, nada hay en nosotros que no sufra retoque y complemento", dice el uruguayo José Enrique Rodó (1871-1917), *Motivos de Proteo*, Montevideo, Berro y Regules, editores, 1910, II, p. 13; cito por esta segunda edición, que Reyes poseía en su biblioteca. En otras dos ocasiones, por lo menos, Reyes citó de memoria esta frase de Rodó: "Apuntes sobre Juan Ramón Jiménez" (1922) en *Los dos caminos* (1923) y después en *Obras Completas*, IV, p. 273, y "Urna de Alarcón" (1939) de *Capítulos de literatura española*, 2ª serie (1945) y *Obras Completas*, VI, p. 324. E. M. S.]

"Esto es la verdad"; el sofista había dicho: "Esto es el bien." Sócrates dice: "Así se investigan el bien y la verdad." Más que el contenido del saber o de la moral (él nada sabe, pero ha logrado ponerlo en claro), enseña la disciplina del pensar moral o filosófico. La bondad no es para él, como para los sofistas, un conjunto de conocimientos tecnico-empíricos que se adquieren por la enseñanza. La bondad sólo resulta de una voluntad infatigable hacia el bien, lo único que puede enseñarse es el camino, el rumbo, el método de la investigación, el recelo contra la mentira propia o ajena, consciente o inconsciente. No puede darse actitud más pura y más absolutamente crítica. Ella es una extralimitación de la crítica, una verdadera y constante siembra de crisis. Ella explica suficientemente la reacción final contra Sócrates, por parte de aquellos a quienes el mucho interrogarse no dejaría vivir en paz. La cicuta es una venganza contra la mayéutica.

167. Resumamos este aspecto de Sócrates, siguiendo los comentarios más autorizados: 1º Identidad de la ciencia y la virtud; sólo el sabio puede ser bueno. Entiéndase por sabio el dotado de sabiduría, no el que ha adquirido ciertas riquezas de orden intelectual. No hay razones para oponer la caridad a la ciencia socrática: la caridad también cabe en ella; aunque Sócrates —hombre de su tiempo— se haya limitado a dejarle la puerta abierta, sin detenerse a convidarla o a recogerla del suelo. Sócrates no cree que se puede ser malo voluntariamente. Cree, como Cristo, que los malos "no saben lo que hacen". Aristóteles lo refutará en su *Ética a Nicómaco.* 2º ¿Cuál es para Sócrates el contenido de la ciencia? Sólo se ocupó en la ciencia del bien. Pero ¿cuál es la definición del bien? El bien es lo útil. Y no lo útil en términos vagos y generales, como cuando se afirma que todo bien redunda a la postre en utilidad, sino en el sentido concreto y corriente, en el sentido llamado utilitario. "El bien en sí, el bien que no sirve para nada —le hace decir Jenofonte en sus *Memorabilia*— ni lo conozco ni necesito conocerlo." El bien es la apropiación a un fin. La bravura sirve para distinguir entre lo temible y lo no temible; la justicia, para merecer la estimación; la amistad, para ganar aliados;

la templanza, para la propia conservación. La belleza misma se le vuelve una adecuación a un propósito. Y la tendencia irónica, que nunca deja de aguijonearlo, lo arrastra a decir, en el *Symposio* de Jenofonte, que su ancha nariz es hermosa porque le permite respirar mejor, y sus ojos saltones, por ofrecer a la luz mayor superficie. Con poco esfuerzo, lo útil y lo agradable se identifican. Quien cede al placer es que fue "vencido por el bien". Pero como hay categorías de placeres, el mal está en ceder al placer inferior. Esta definición es puramente formal. ¿Cuál será la escala de los placeres, de los valores éticos? Seguramente Sócrates no dio en toda su vida una respuesta mejor que la aceptación de la muerte, y esto lo absuelve de toda sospecha, por indecisa que nos parezca la expresión literal de su doctrina. Pero, al discutir el punto con sus amigos, habló de establecer valores por una apreciación cuantitativa, por una medición del placer. El sabio conoce el placer mayor. Sólo el ignorante lo equivoca con los placeres inferiores.

168. Si Sócrates se detuvo en esta teoría del bien relativo o si, superándola, esbozó el bien absoluto de Platón, es cosa que no podría resolverse mediante las referencias de segunda mano que sobre Sócrates tenemos, ni con argucias de exégesis textual. Así se explican las vacilaciones del comentario. A veces se tiene la impresión de que Sócrates especula sobre algún supuesto ético fundamental, que sus discípulos se dispensan de definir; o se tiene la impresión de que los comentaristas crean artificialmente el problema, cercenando a Sócrates donde bien les place, y declarando que el resto de la doctrina ya no le pertenece. Cuando el envidioso Antifón lo acusa de que no conquista los bienes útiles que persigue, puesto que vive en la más extrema pobreza, Sócrates le contesta algo que pudiera traducirse en vulgar: "Soy pobre, pero honrado." Ando descalzo, es cierto; uso la misma ropa en invierno que en verano, pero soy libre, sobrio y sufrido, ayuno de necesidades superfluas, independiente, amo y señor de mi alma y de mi cuerpo. Confundir esta utilidad moral con la utilidad grosera es equivocarse por gusto.

169. Pues si juzgamos del árbol por sus frutos, del hombre por su conducta o por la lección de su muerte, y aun por los discípulos que formó, ocioso resulta preguntarse si Sócrates alcanzó o no alcanzó una noción suprema del bien. Aun los más sutiles comentaristas padecen por no emanciparse de la letra escrita. Se ha llegado a decir que para Sócrates el alma misma no es más que un órgano adaptado a los fines de la conservación. ¡Buen órgano de conservación el que lo condujo a la cicuta! Poco se advierte que Sócrates era aficionado a ejemplificar sus ideas con objetos humildes. Paga el pecado de no haber querido crearse un lenguaje técnico para uso de los especialistas. A lo mejor resulta Sócrates mucho más comprensible para un hombre medio y sin prejuicios que para los doctos profesores. ¿Que no dio con la definición del bien? ¿Que no acertó a distinguirlo de lo útil, ni lo útil de lo agradable? ¿Que por eso mismo se enreda en imposibles contradicciones? ¡Qué culpa pudo tener Sócrates de que no sepamos distinguirlo nítidamente entre los relatos de sus discípulos! ¿Con qué derecho declaramos que fue incompleta su doctrina, que sólo atendió a lo racional y no a lo irracional, si no sabemos dónde acaba Sócrates y dónde comienza Platón? ¿Si para practicar el distingo apenas podemos fundarnos en un testimonio tan superficial como el de Jenofonte? Pudiera todavía alegarse que el hombre Sócrates obraba conforme al bien y, sin embargo, el filósofo Sócrates se equivocaba al definir el bien. Esto, admisible en el caso de un místico del bien, de un mártir mudo, no lo es en el caso de un racionalista del bien a quien nunca le faltaron palabras. Sócrates aceptó su destino para cumplir una norma racional. Es imposible que no tuviera una idea muy clara de semejante norma aquel maestro de introspección; es imposible que no haya sabido explicarla aquel padre de la dialéctica. No arrojemos a la faz de Sócrates los errores de nuestra ignorancia. La torsión de la perspectiva histórica no lo haga gesticular a nuestros ojos.

170. Sócrates, pues, insiste en el método del bien, fundándolo en un saber o conocer que lo emancipa del relativis-

mo empírico de los sofistas. En cuanto al contenido del bien, sus discípulos toman distintas orientaciones. Antístenes, cínico, cree en la autonomía de la persona, la cual no reconoce otras necesidades que las primarias: retorno a la naturaleza dentro de la misma sociedad. Aristipo cree en el placer de la persona fundado en la autonomía y el conocimiento: placer de la cultura. Platón, aquí pitagórico, cree en la persona independiente que, desde esta vida, asciende hacia el dios, en su esfuerzo por identificarse con la fuente suma de bondad y belleza: los peldaños de la escala contemplativa son las ideas, y la meta sólo se alcanza más allá de la vida. Aristóteles acepta también la libertad, pero no admite los dos mundos platónicos: el mundo ideal le aparece como el motor interno del mundo empírico; el bien no es una gradual emancipación, sino una participación inmediata y orientada a un fin. Y así resuelve en un obrar dirigido, en una actividad racional, la antigua controversia sobre si el bien consiste en un placer o consiste en un conocimiento (cap. IX).

6. Sócrates y la crítica

171. Desde el comienzo de estas lecciones anunciamos que no entenderíamos la crítica con demasiado purismo, pues de otro modo poco habría que decir sobre la Edad Ateniense. La latitud concedida a nuestro asunto se revela en el hecho de consagrar alguna atención a filósofos y escritores que no fueron especialmente críticos —pues críticos aún no los había— y de detenernos ahora en este Sócrates que nunca llegó a escribir una línea, y cuyas discusiones orales nunca tuvieron por objeto directo la literatura.

172. Sin embargo, en la preparación de la crítica el lugar de Sócrates es eminente. Ya hemos visto cómo su filosofía no es más que la crítica del hombre, aplicada a fines morales. Sócrates callejero, Sócrates filósofo andante, lanza sus redes sobre el primero que encuentra. ¿Cómo había de ser posible que no se enfrentara alguna vez con los poetas? Considérese que vivía en el mundo de los filósofos, de los

escritores; que era el centro de los corrillos, que la juventud estudiosa lo seguía y lo rodeaba; que frecuentaba los talleres de los artistas. En Jenofonte, lo vemos discutiendo de pintura con Parrasio y de escultura con Citrón, a quienes explica el sentido moral de la expresión artística (§ 145, 178-3°, 270 y 389).

173. Pero donde de veras se nos muestra el descubridor de la crítica, como actividad o facultad aparte de la creación literaria, es en la *Apología* de Platón. Aquí Sócrates se defiende ante sus jueces de las acusaciones de Melito, Anito y Licón. Entre otros cargos muy generales, que daban lugar a acumular contra él todas las quejas posibles, se le imputaba la impiedad, el propósito de sustituir con nuevos dioses a los dioses tradicionales, el corromper con tales enseñanzas a la juventud. Las democracias modernas tachan de reaccionario al que quieren perder. Entonces se le tachaba de impío, aparentemente por lo menos. Sócrates, convencido de que la imputación no es más que un pretexto, explica a sus jueces la causa de su impopularidad creciente, y cómo es que ha venido a reclutar tantos enemigos. No lo explica todo, sin embargo. Se deja fuera los motivos profundos que obraban en el momento histórico y en el estado de la opinión. Se asegura que uno de sus acusadores, y el más influyente por cierto, Anito, vengaba en el caso agravios personales. En aquel iluminado que pretendía escuchar las voces y consejos de un demonio interior, Anito creía ver el agente principal del desvío de su hijo. Éste se había alejado de los negocios paternos por la seducción de la filosofía. En mala hora se mezclaba entre aquellos muchachos aristócratas y disolutos, que no siempre distinguían bien entre la filosofía y la orgía, y que siempre andaban en pos de Sócrates. Así como el Buda puso escuela en los jardines de una cortesana, a Sócrates le acontecía predicar la virtud entre comensales que iban poco a poco rodando debajo de la mesa. Pero no es creíble que un hombre de la responsabilidad pública de Anito se haya lanzado a un juicio de tamaña trascendencia por meros resentimientos de este orden. Y la acusación de impiedad resulta por sí sola inconsistente, en

un pueblo que nunca se preocupó de definir su ortodoxia. La mayoría de los escritores de la época hubiera aparecido igualmente culpable. Hay que buscar en otras razones la explicación del caso (§ 222).

174. La interminable guerra entre Atenas y la Liga Lacedemonia, la imposición del régimen de los Treinta Tiranos y, por último, su derrocamiento y la restauración democrática, habían venido exacerbando la nerviosidad pública, al punto de resucitar viejas supersticiones ya dormidas y poner de nuevo en tela de juicio aquel añejo proceso sobre la mutilación de los Hermes. Los desterrados vuelven a Atenas resentidos contra todo aquel que no ha compartido sus penalidades. Sócrates, durante la tiranía, mantuvo una actitud decorosa. Se negó, por ejemplo, a formar parte de una comisión encargada de arrestar y conducir a la muerte a León de Salamina. Con todo, el cargo de impiedad oculta cierta desconfianza política, que el reciente decreto de amnistía impide formular de modo expreso. Sócrates fue siempre un testigo severo de la democracia, aun cuando él mismo haya sido un fruto de la democracia. Algunos de sus discípulos, o que pasaban por serlo, acabaron en partidarios de la oligarquía. En este sentido, el agravio de Anito podía tener un alcance más general. A la hora de la restauración, el insobornable Sócrates venía a ser un vecino molesto. Tal vez fuera preferible alejarlo: exigía demasiado de los conductores de la república, y no se dejaba comprometer en ningún bando. Al mismo Pericles le había negado la plena capacidad de estadista. Claro que nada de esto justificaba la sentencia de muerte, aunque fue la solicitada por sus acusadores. Con un poco de buena voluntad, hay quien suponga que los mismos acusadores no la esperaban. La ley ateniense, una vez declarado Sócrates culpable en una primera votación, le concedía el derecho de escoger alguna otra pena alternativa: la prisión redimible con una multa o el destierro. Pero Sócrates, por no aceptar su culpabilidad, tampoco aceptó la alternativa. Más aún, irritó a los jueces con sus ironías, proponiendo que se le condenara a ser alimentado por cuenta de la ciudad como se hacía con los benefactores públicos o

con los vencedores olímpicos. En último caso, se mostraba pronto a pagar la ridícula multa de una mina. En vano sus amigos —algunos habían venido de otras ciudades provistos de dinero para auxiliarlo— le pidieron que elevara la suma. El resultado fue que, en la segunda votación, ya no quedaba más sentencia que la pena de muerte, y los votos en contra de Sócrates fueron todavía más numerosos que en la anterior votación. Lo que se pretendía de Sócrates es que se humillara, que pidiera gracia. No quiso doblarse, porque se sentía inocente. Una vez encarcelado, tampoco quiso aceptar la fuga que le propusieron. Para la fuga sobraban recursos: ahí estaban sus amigos; sobraba tiempo: ciertas regulaciones religiosas obligaban a posponer por un mes largo la ejecución de la sentencia. Pero este pretendido adversario del Estado era respetuoso de las leyes. Su aceptación de la muerte no fue un rapto místico, sino el resultado de una seria convicción. Su conducta hace honor a la raza humana y anuncia ya, en cierta manera, el suicidio de los estoicos. Landsberg considera que la filosofía socrática estaba tan estrechamente arraigada al servicio de la ciudad, que Sócrates prefirió morir a arrastrar la existencia de un sofista expatriado. Así, en efecto, puede desprenderse del *Critón.*

175. Como quiera, las explicaciones de la *Apología* platónica bastan a nuestro objeto. Sócrates cuenta a sus jueces cómo el oráculo de Delfos lo declaró el más sabio de los hombres, y cómo esta declaración lo arrojó a un mar de perplejidades, poniéndolo en trance de confrontar, por su cuenta, su propia sabiduría con la sabiduría ajena. De este modo se convenció, como en la frase popular brasileña, de que los llamados sabios "tenían razón, pero poca, y la poca que tenían no valía nada". Sometió sucesivamente a su análisis demoledor a los más eximios representantes de varios estados y profesiones. Era difícil resistirlo. Su interlocutor se sentía atraído por su encanto y su verba, y de pronto se daba cuenta de que aquel hombre mal vestido, con cara de Sileno, lo atravesaba con los ojos de parte a parte, según la expresión de Alcibíades, y lo tenía ya atrapado como hace la araña con la mosca. Además, para todo personaje ilus-

tre, a menos de pasar por cobarde, prestarse a los interrogatorios de Sócrates era una cuestión de honor.

176. Sócrates comenzó por examinar a un eminente político. Al darse cuenta de que aquel político no era un sabio, se lo confesó sin miramiento, con lo cual sólo ganó la enemistad del político y de sus correligionarios. Lo mismo le aconteció con otro sujeto que pasaba todavía por más sabio. Y así continuó de puerta en puerta, siempre con igual resultado, y aumentando siempre el número de sus enemigos. Después de los estadistas, tocó su turno a los poetas, a los artistas, y a algunos extranjeros notables. La humillación que todos sufrían se volvió atmósfera de tempestad, y la tempestad descargó su rayo. Melito representa el agravio de los poetas. Era, en efecto, un poetastro pusilánime. Los tiranos lo habían obligado a intervenir en aquel arresto injusto con que Sócrates no quiso mancharse. Anito representa el agravio de los comerciantes y los políticos. Licón, el de los oradores. Todos ellos, nueces vanas, a quienes Sócrates rompió la corteza.

177. He aquí el fragmento sobre los poetas:

> Después de los políticos, me acerqué a los poetas, sea autores de tragedias, de ditirambos u otros géneros, seguro de que esta vez acabaría yo por reconocer mi inferioridad. Llevando conmigo aquellas de sus obras que me parecían mejor compuestas, les pedí que me las explicaran, lo que de paso me daría ocasión de instruirme. Y apenas me atrevo, oh, jueces, a deciros lo que sucedió, pero es necesario que lo haga. Cualquiera, o casi cualquiera, de los extraños que nos rodeaban hubiera explicado aquellos poemas mejor que sus propios autores. Pronto comprendí que los poetas son guiados en sus creaciones, no por su saber, sino por cierto movimiento natural, por un entusiasmo parecido al de los adivinadores y los profetas, que también suelen decir cosas muy bellas sin tener noción de lo que dicen. Tal es, pues, el caso de los poetas, y quedé de ello convencido. Pero lo quedé también de que los poetas, por su talento, se juzgan más sabios que los demás en todas las cosas, y en esto sí que andan equivocados. Y me separé de ellos seguro de que yo les llevaba la misma ventaja que a los políticos. [*Es decir: el saber que nada sabía.*]

De modo que la facultad de explicar y juzgar la obra literaria, la crítica en suma, es cosa diferente del don poético.

178. Fuera de este descubrimiento de orden general, tenemos que conformarnos con escasas observaciones en punto a crítica concreta. Aplicando al caso el mismo sistema de filtros que se aplica a la reconstrucción de la filosofía socrática, he aquí lo que se obtiene: 1º Siempre con miras a la moral, Sócrates encuentra en Homero y en Hesíodo buenos y malos consejos, y los interpreta y comenta según conviene a la tesis que en cada ocasión desarrolla. Como es de esperar, da la espalda a las interpretaciones alegóricas de los viejos filósofos. De ellas se burla abiertamente en ciertas palabras que Platón le presta en el *Fedro*, a propósito de la fábula de Bóreas y Oritía, los hipocentauros, los pegasos, las gorgonas y otros monstruos de igual jaez.

> No tengo tiempo para estas sutilezas —declara—. Estoy entregado en cuerpo y alma a cumplir el precepto délfico: *Conócete a ti mismo*. Tengo, pues, que habérmelas conmigo mismo, y averiguar si soy un engendro espantoso como Tifón, o un ser sensible y dulce tocado por la naturaleza divina.

2º En punto a retórica, Sócrates expone una idea simple y fundamental sobre la oratoria. Homero, dice, da en Odiseo el mejor modelo de oradores. Odiseo sabe lo que quiere decir, conoce aquello de que habla, y lo expone en forma evidente y accesible para su auditorio; de modo que marcha hacia su meta seguro de que todos le siguen (§ 352). 3º En materia de bellas artes, insiste en la expresión moral por medio de la plástica, y bosqueja la teoría de la "imitación selectiva". La naturaleza no produce figuras tan perfectas como las que se admiran en el taller del escultor. Éste tiene que escoger y armonizar los rasgos bellos que encuentra dispersos en sus modelos naturales (§ 145, 172, 270 y 389). Tal noción del dechado, que existe en el espíritu y no en la naturaleza, lleva fácilmente a la idea platónica. 4º Finalmente, no es fácil saber si es socrática o es ya platónica la afirmación del *Symposio* sobre el derecho que asiste al poeta para componer, según mejor le parezca, comedias o trage-

dias. Sócrates expresa este parecer, al final del banquete, ante Aristófanes y Agatón (§ 187 y 400). Por desgracia sus interlocutores se caían de sueño y no lo entendieron. Lo mismo ha pasado con los ulteriores comentaristas. Este precioso aserto sobre la unidad de la inspiración poética no fue recogido por los discípulos. Es una de aquellas ocurrencias fecundas de la conversación en que nadie pára mientes. Por mucho tiempo, la crítica verá en la risa y el llanto dos órdenes irreconciliables y de muy diversa jerarquía. Algunos aristotélicos del Renacimiento considerarán la tragicomedia como un ente contra natura. ¡Y todos los días la humilde realidad nos da ejemplos de combinaciones semejantes!

179. Pero se produjo un gran tumulto en la sala. Una alegre tropa se presenta a las puertas y se acomoda en torno a la mesa como puede, dando un empellón por aquí y volcando por allá el vino. Caído de bruces, roncaba Aristodemo. La noche de estío había sido larga. Cantaban los gallos. Aristófanes se fue adormeciendo, y no tardó en seguirlo Agatón. Sócrates se encogió de hombros y salió a tomar un baño, para luego continuar todo el día su trabajo alegre y terrible: desenmascarar a los necios, descubrir la temblorosa vena de las aspiraciones nacientes.

V. EL TEATRO O LA CAPTACIÓN DE LA CRÍTICA

1. La crítica secreta

180. La crítica literaria alcanza su primer manifestación independiente en el teatro de Atenas, y más bien en las comedias de Aristófanes. El juzgar de una obra conforme al gusto, más o menos orientado en principios, parece todavía cosa más propia de la conversación que del libro. Hasta aquí hemos visto, en efecto, aquel palpitar del sentimiento crítico que casi puede confundirse con los gustos populares indefinidos o con las preocupaciones de la enseñanza; hemos visto a los físicos discutir la poesía en busca de ciertas nociones universales; a los sofistas, interrogar el poema con miras al precepto retórico o al análisis gramatical; a los historiadores, rastrear en él testimonios sobre el suceder humano; y a Sócrates definir de un modo general la diferencia entre el don poético y el arte exegético. Pero no hemos visto que el escritor se enfrente con la obra por razones directamente literarias, para decir si la obra le agrada o no le agrada. Y esto es lo que va a darnos el teatro, y sólo el teatro. Pues tal declaración del gusto pronto quedará envuelta en la teoría estética o en la teoría literaria. Y para volver a encontrar la crítica directa, no supeditada a generalidades filosóficas o científicas, habrá que saltar varios siglos: desde Aristófanes hasta Dionisio de Halicarnaso (§ 326 y 486). Durante la Edad Ateniense, más que el poema, se investiga la ley del fenómeno poético. El teatro es excepción. La verdadera crítica se nos andaba quedando fuera de los libros, como si no significara otra cosa que una forma de la murmuración. El teatro la adopta, al incorporar en su caudal las charlas mismas de los vecinos, de la gente culta de los corrillos literarios.

181. Si queremos un parangón de lo que entonces sucedía con la crítica, traslademonos al Madrid de los cafés literarios. La España contemporánea deja muchos testimonios

escritos de su apreciación sobre libros y autores. Sin embargo, una buena porción de crítica ha escapado a la letra impresa y se ha disipado en las tertulias: valores sobrentendidos, dictámenes de que nunca o raras veces se dio información a los profanos, al público en general. Mucho menos al extranjero, que en ninguna parte puede encontrar los documentos de esta doctrina secreta. De aquí que los literatos españoles, no siempre deseosos de explicarse sobre lo que tenían por obvio, se asombraban de la incomprensión de otros países. El caso de Blasco Ibáñez es ejemplar. Justa o injustamente, hacía tiempo que los cenáculos habían borrado del canon al novelista valenciano. De pronto llegaban de Francia, y de los Estados Unidos sobre todo —cuyos hispanistas fueron hasta hace poco más escolares que intérpretes, con honrosas y conocidas excepciones— las pruebas de una estimación que a los ojos de los iniciados resultaba casi inexplicable. Lo peor es que el éxito de exportación solía fundarse precisamente en las obras de Blasco Ibáñez menos apreciadas por la crítica tácita. Entre la crítica privada y la pública, ha habido, en ciertos momentos y en ciertos pueblos, un tipo intermedio: la literatura epistolar. Y entre la crítica nacional y la extranjera, el abismo creado por la crítica privada puede ejemplificarse con muchos casos que están al alcance de todos. El escritor inglés sonríe cuando, hoy por hoy, le hablamos de Wilde. Menéndez y Pelayo y el mismo Taine —especialista en literatura inglesa— conceden a Keats un puesto secundario junto a la figura dominante de Byron, aunque esto también es cuestión de época. Y a los mexicanos nos hablan por ahí de nuestros dos poetas máximos: Díaz Mirón ¡y Juan de Dios Peza!

182. Prescindiendo de los errores de perspectiva causados por la exportación o el cambio del gusto, este tipo de la crítica secreta en Atenas, de la crítica hablada, si preferís, se nos habría escapado del todo, a no haber sido por el teatro. En *Las nubes*, de Aristófanes averiguamos que los jóvenes de la alta sociedad solían, durante las reuniones y los banquetes, despacharse en dos o tres frases un paralelo entre Esquilo y Eurípides. Esta crítica hablada hasta se ha-

bía creado ya su jerga especial. Así se ve por *Las ranas*, del propio Aristófanes, donde la sombra de Eurípides y el dios Dionysos hablan del teatro en un lenguaje que contrasta con el del anticuado Esquilo, usando de expresiones estilizadas como "poeta generativo", "nervios de la tragedia", "oscuridad en las situaciones"; cosas que por lo visto hacían reír a los públicos profanos. Como hoy se habla de la "construcción" o la "distribución de masas", el "equilibrio", el "peso de los colores", se había dado ya en la flor de usar términos de oficios manuales para describir los rasgos y cualidades del poema. Por influencia al parecer de Agatón, los términos de carpintería estaban a la moda. El poeta, se decía, sabe o no aplicar la escofina, el cepillo, el torno. Y al oír esto en escena, el público se desternillaba de risa.

183. Pues bien: de esta elaboración del gusto, primer precipitado de la experiencia literaria, el teatro nos da algunas vislumbres; y especialmente la comedia, por su mismo carácter; y más especialmente, Aristófanes, puesto que de él conservamos once comedias, mientras de los otros poetas cómicos sólo conservamos fragmentos, aunque muy abundantes. Ya se comprende que esta crítica viene todavía enturbiada por la burla.

2. La tragedia y la crítica

184. La sublimidad del asunto trágico daba menos campo que la comedia a estas declaraciones del gusto literario. Ellas, en la tragedia, sólo podían asumir el carácter de escarceos, tal vez de divagaciones impertinentes. Lo que en materia de crítica nos ha dejado la tragedia es bien poco. Para fijar en la memoria la época de los tres trágicos representativos, los eruditos se valen de una fórmula elegante: la batalla de Salamina, victoria de Grecia sobre Persia, aconteció el año de 480 a. c. Esquilo, adulto, combatió en las filas de la infantería, el arma de los pobres; Sófocles, adolescente, tomó parte en los coros y danzas del festejo; Eurípides vino a nacer por aquellos días. En Esquilo no esperemos crítica.

185. ¿La hay en Sófocles? Parece que Sófocles alguna vez se ocupó de preceptiva o de poética (§ 21). Se le atribuye un tratado sobre el coro. Según cierto pasaje de Plutarco bastante oscuro y discutido, Sófocles confesaba haber comenzado imitando la grandilocuencia de Esquilo, y aquella composición de los periodos a la vez severa y laboriosa, y sólo después había descubierto la facilidad de su propio genio. Por su parte, Sófocles afirma que su arte opera en lo que está confiado al esfuerzo humano, conformándose con implorar de los dioses lo que sólo de ellos depende: distinción entre la naturaleza y el arte. También se le atribuye el haber dicho que Esquilo crea en plena embriaguez, sin darse cuenta de su perfección; y que si Eurípides pinta a los hombres como son, él, Sófocles, se resigna a pintarlos como ellos quieren ser pintados (§ 336). Sobre esta vaga autocrítica que corresponde a lo que se ha llamado el punto de vista académico de Sófocles, es aventurado fundar inferencias trascendentales. Su decantado academismo se reduce a cierto equilibrio y cierta objetividad. Esto, a la vez que lo defiende de las rutinas —introdujo innovaciones en los actores, en los coros, en la independencia de las tres piezas que componen la trilogía del espectáculo—, lo deja en libertad para aceptar las influencias que considera aceptables. Todos reconocen su permeabilidad al carácter homérico, pero pocos advierten la naturalidad con que utiliza los temas de su amigo Heródoto. Un conocido lugar de Aristófanes en *Las ranas* hace ver que Sófocles siempre consideró a Esquilo con respeto. Pero Ateneo asegura que no dejaba de oponerle algunos reparos. No le agradaban los enredos ideológicos de Eurípides, junto a cuyas situaciones tumultuosas Sófocles resulta algo seco. Con todo, se puso a la escuela de Eurípides para caracterizar a su Edipo ciego, y esto ya en su última etapa, lo que prueba la ductilidad de su talento. Se habla de su impersonalidad; pero también sabe gemir por cuenta propia sobre la tumba de los héroes, aunque sólo se lo permitirá en los postreros años, en el *Filoctetes*, ante el duelo de la república. Y el coro del *Edipo en Colona* lamenta los achaques de la vejez con un acento íntimo y sincero. Su vida parece consagrada a una actividad poética ininterrumpida

durante sesenta años. Fue educado confortablemente en la música y en la danza, para que todo sea en él terso y armonioso. Mereció dos veces el cargo de estratega, y una vez el de tesorero público. Ni siquiera se dejó amargar por la ingratitud de sus hijos, quienes le promovieron un juicio de interdicción. Fácilmente triunfó de ellos, demostrando su integridad mental con los versos que por aquellos días estaba escribiendo. Es simpático hasta en las locuras galantes que la consabida maledicencia ateniense tuvo buen cuidado de registrar. Su tumba durante mucho tiempo fue objeto de honras religiosas. Por algo este varón admirable alcanzó más de veinte triunfos en los concursos dramáticos, contra quince de Esquilo en época de competencias escasas, y contra sólo cinco de Eurípides. Lo cual no establece criterio de excelencia, pero sí indica la cabal adecuación de Sófocles al espíritu de su tiempo, en lo que éste tenía de más vivo y popular.

186. Eurípides era un hijo de la sofística, una naturaleza en crisis, un temperamento desazonado. No es fácil conocer todos sus juicios literarios: escribió un centenar de tragedias, y no quedan más que dieciocho. Lo desvelan las cuestiones técnicas, pero su crítica se refiere generalmente a la vida y a las ideas, la religión, la filosofía, la moral. Los dardos de la *Medea* contra los sofistas contemporáneos, la controversia del *Antíope* sobre la cultura del cuerpo y la del espíritu, sólo tienen relación lejana con nuestro asunto. Su inquieta conciencia literaria lo hace detenerse de pronto para justificarse y explicarse. Dión Crisóstomo ha notado que, a propósito de la fábula de Filoctetes, Eurípides defiende en el coro la inverosimilitud de una situación, sobre la cual también Esquilo había pasado, aunque éste con un salubre desparpajo. Los prólogos de Eurípides revelan el ánimo de crear en el auditorio una atmósfera propicia, dado que con frecuencia trabaja sobre leyendas poco conocidas, y dado que en aquellos tiempos no existían programas que ilustraran previamente al público sobre el punto de partida de la obra. Los prólogos del *Orestes* y la *Medea*, por ejemplo, dan verdadero realce a la acción dramática. En la *Alcesta*, se descubre cierta veleidad por explicar la poética del coro y las digre-

siones que la lírica puede permitirse con los temas trágicos. En *Las fenicias*, hay una censura directa contra Esquilo, por la larga descripción que el espía de *Los siete contra Tebas* hace de los generales asaltantes. "Detenerme a nombrarlos —dice su personaje— cuando el enemigo está a nuestras puertas, sería perder un tiempo precioso." El lugar censurado de Esquilo, como advierte Patin, rompe el ritmo escénico por la incrustación de un verdadero fragmento épico, a la hora en que los sucesos debieran acelerarse. La *Electra* de Eurípides contiene otro ataque más sostenido contra el viejo trágico. Éste, en *Las coéforas*, produce la "anagnórisis" o reconocimiento entre Orestes y Electra, los dos hermanos alejados por el destino, mediante recursos exteriores que a Eurípides no le contentan y que, como veremos después, tampoco satisfarán a Aristóteles (§ 237, *n.* y 424-4º). El ataque se convierte en una verdadera parodia para demostrar la inverosimilitud de la "anagnórisis" esquiliana, y este tipo de parodia dentro de la tragedia es inusitado y singular. La comparación entre los cabellos y las pisadas de los dos hermanos, viene a decir Eurípides, no pasa de un pobre subterfugio. ¿Por qué habían de ser iguales cabellos y pisadas de un hombre educado al aire libre, en los ejercicios masculinos, y de una virgen consagrada a la vida doméstica, cuidada por la cosmética y los afeites? Y si tal igualdad se diera ¿por qué había de ser una prueba de fraternidad? Entonces ¿podrá Electra reconocer la tela que tejió para el niño Orestes? Imposible: han pasado ya muchos años. Ni ella la recuerda, ni él ha de vestirla todavía.

187. Aquel simpático de Agatón, que tantas novedades buscó y con tanto talento, debe de haber sido un poeta dotado de sentido crítico, a juzgar por ciertos fragmentos que de él se conservan, uno sobre la inspiración y el arte, y otro sobre la verosimilitud dramática y la probabilidad de que lo improbable acontezca en la poesía. Con él y con Aristófanes solía Sócrates departir de crítica (§ 178). Escribió la única tragedia de asunto enteramente original que Aristóteles recuerda: *La flor*; convirtió los coros en intermedios líricos; y otra vez arrostró el fracaso, empeñándose en reducir a las

proporciones de la tragedia una tradición épica entera. Todo ello muestra su ingenio y su inventiva. A tal grado desborda los moldes establecidos, que se le puede ya considerar como una articulación entre la tragedia y la comedia de Menandro, con igual título que a Eurípides por su *Ifigenia en Áulide*. Era rival afortunado de Eurípides, y el *Symposio* de Platón describe el festín con que sus amigos celebraron una de sus victorias.

3. La comedia y la crítica

188. Los casos anteriores tienen carácter de excepciones. El campo natural de la crítica es la comedia. La tragedia, por regla, sólo conoció la clase ficticia de los semidioses y héroes legendarios. La comedia, en cambio, más tardía en su nacimiento y derivada de las farsas aldeanas y los ritos y regocijos fálicos, opera ya con la clase histórica. Es un género costumbrista cuyos personajes son los vecinos. Las severas instituciones dorias la obligan a mantenerse en la sátira de los tipos abstractos. La democracia ateniense, al contrario, le permite descender a las personalidades y alusiones de actualidad. La comedia ática se vuelve un periódico de caricatura y de oposición trasladado al teatro. Pero en la terrible independencia de la vida ateniense, a la cual llegó a sacrificar Atenas su misma salvación, resulta pueril el figurarse, como lo hace un viejo tratadista, que los poetas cómicos se hayan supeditado del todo a los intereses de la gente rica, única que podía costear los espectáculos y sortear las dificultades para obtener un coro. El mismo Aristófanes es ejemplo de que la comedia no descuida su altiva consigna de censura. Si la democracia ha caído en manos de demagogos imperialistas que extorsionan a las islas aliadas, la comedia, en medio de las turbulentas novedades, esgrime el adusto ejemplo de los abuelos, predica la justicia igual, y envuelve arrojadamente en sus denuestos a los elegantes y adinerados que rodean a los poderosos del momento y medran a su arrimo. Y exalta constantemente la imagen del "maratoniano", del ateniense austero y sencillo de otros días, que parece ya tan olvidado; del férreo ciudadano de antaño que demostró al mundo la

posibilidad de vencer al persa omnipotente. En esta crítica de la vida diaria, no podía faltar la crítica de la poesía.

189. Egger se empeñaba en rastrear la crítica en la comedia desde los días de Quiónides, uno de los creadores del género, hasta los poetas cómicos del último tipo. Pero es difícil reconstruir esta crítica, fuera de la obra aristofánica. Lo demás se reduce a fragmentos y conjeturas. Los recientes descubrimientos sobre Menandro, aunque de apreciable extensión, no traen novedades al estudio de la crítica. Couat supone que la comedia ateniense debió de mostrar una verdadera exacerbación de juicios y sátiras literarias. Lo explica como efecto de la competencia para disputarse el anfiteatro de Dionysos, la concesión del coro, la ocasión de aparecer ante el público una o dos veces al año, únicas de que entonces se disponía. "Para mí sois plantas anuales", dice Aristófanes a su auditorio. En áspera reacción contra esta tendencia a bordar sobre meras suposiciones, Saintsbury se muestra excesivamente desdeñoso para con los actuales documentos, y sólo exceptúa cierto fragmento de Símylo al que luego nos referiremos, y al cual concede en cambio demasiada importancia (§ 201). Por nuestra parte, procuremos presentar en orden los vestigios.

4. Los vestigios

190. Para no perdernos en este semillero de datos, prescindimos de las fechas y procedemos por conceptos. El teatro cómico suele dividirse en Antigua, Media y Nueva Comedia. Las primeras piezas de Aristófanes se clasifican en la Antigua, y las últimas en la Media. La antigua se extiende desde fines del siglo VI hasta los comienzos del IV a. C. La Media ocupa lo principal de este siglo. La Nueva, prácticamente, cubre desde las postrimerías del IV hasta los primeros lustros del III. Aristófanes sirve de eje. Como será objeto de estudio especial, no lo tocamos por ahora. Dionisíades, trágico alejandrino, compuso según Suidas un poema en que "caracterizaba a los poetas". El gramático Antíoco de Alejandría

consagró un tratado a los cómicos medios. La pérdida de ambas obras nos priva de una información preciosa.

191. I. El primer vestigio son los *títulos* de comedias perdidas. El título es indicio de asunto. Por lo general, las comedias se denominan según sus coros. Todos conocen la excepción ilustre de *Las ranas*, obra de Aristófanes en que a las ranas sólo incumbe un rumor secundario, para dar el ambiente de la charca infernal, y la verdadera voz del coro la llevan los "iniciados" que asisten a la disputa. Tal vez Aristófanes eludió el título de *Los iniciados*, porque acababa de usarlo algún contemporáneo; y prefirió, como en *Las avispas*, la denominación animal. A juzgar por los títulos, puede haber crítica en las comedias siguientes: *La poesía, El poeta, El tritagonista* (tercer actor, introducido por Sófocles), *Héracles y el director teatral, El ensayo, Fileurípides* (o el aficionado a Eurípides, dos veces usado), *Los Arquílocos* (alusión al severo crítico de Paros). A la anterior enumeración, que consta en Denniston,* cabe añadir: *Los oradores* de Crates, *Los trágicos* de Frínico, *Los poetas* y *Los sofistas* de Platón cómico, el *Conos* (músico célebre) de Amipsias, el *Cinesias* (otro célebre lírico) de Estratis. A alguno de estos fragmentos volveremos a referirnos.

192. II. El segundo vestigio es la *parodia*, tema habitual del poeta cómico. La parodia, mero pasaje en algunas obras aristofánicas conservadas, era a veces el asunto de toda una comedia. Es posible que éste sea el caso de las comedias perdidas de Aristófanes: *Las fenicias, Las Danaides* y *El Polydos*; las de Estratis: *La Atalanta, Las fenicias, Filoctetes, Medea, Los Mirmidones,* y *Troilo*; el teatro de Epicarmo en parte; las "hilarotragedias" de Rintón y de Sópatros. La parodia se refería generalmente a alguna tragedia conocida. Pero también hay parodias de la épica, de Homero y Hesíodo, como el *Quirón* de Ferécrates o de Nicómaco. La parodia es una manera de crítica en acción.

* Si *Las musas* de que habla Denniston es la comedia de Epicarmo, refundición de *Las nupcias de Hebe,* se equivoca: allí sólo se trata de las musas de la gastronomía.

193. III. El tercer vestigio se refiere a *otros rasgos satíricos* de la comedia. Se asegura que cierto drama de Ion de Quíos era todo él una sátira literaria. Ferécrates, en su *Petale*, ataca al trágico Melantio, y en sus *Crapatales*, donde hay una escena en los infiernos, se atreve a amenazar a los mismos jueces por boca de Esquilo: "Como no os portéis rectamente —dice— Ferécrates os morderá con sus palabras." Arquipo, en *Los peces*, acusa la glotonería de Melantio y lo condena a ser entregado a sus víctimas, los peces mismos, a cambio de que éstos restituyan a una célebre flautista recién desaparecida en un naufragio. Parece que Teléclides, en sus *Hesíodos*, alude a Eurípides y a otros poetas. Antífanes, en su *Tritagonista*, usa de la sátira y elogia al ditirámbico Filoscano de Citeres; y en *El hombre de los proverbios*, se burla de la manía de moralizar con sentencias.

194. IV. Entre las menciones satíricas de la comedia deben destacarse las que se refieren a *Eurípides*, contra el cual Aristófanes inició la campaña (§ 226). El ataque contra Eurípides se convirtió en lugar común de la comedia. Eurípides sigue siendo blanco de la sátira aun después de muerto. En la comedia posaristofánica, Axiónico y Filipo continúan la guerra en sus respectivas obras ya nombradas y de igual título, *Fileurípides*, donde parece que la burla se dirige a los aficionados del trágico. Eubulo, en su *Dionisio*, censura el abuso de la "sigma" en los versos de Eurípides, que hoy los helenistas encuentran delicioso.

195. V. La musa amorosa de Lesbos, *la poetisa Safo*, camina hacia la leyenda entre los cómicos posaristofánicos. Su idealización o el afán de perpetuar su fama constituye el quinto vestigio. Amfis, Éfipo, Timocles, Difilo y Antífanes, después de Amipsias, vuelven sobre el tema de Safo. En una escena de la *Safo* de Antífanes, mencionada por Ateneo, la poetisa propone una adivinanza —lugar predilecto de los cómicos medios— y el interlocutor, en su respuesta, ataca a los oradores que explotan la credulidad del pueblo ateniense.

196. VI y VII. El ataque a los *oradores* y el tema de la *mujer literaria* nos llevan, adelantando etapas, a otros dos vestigios de la Comedia Nueva. Allí vemos que al fin se ha dejado en paz a Eurípides, para convertir los aceros contra Demóstenes, a quien se pinta —acaso con el mismo contraste que inspirará el paralelo de Dionisio de Halicarnaso entre este orador e Isócrates— como "un devorador de catapultas y lanzas, enemigo de la literatura al punto de no haber usado en su vida una sola antítesis, y que tiene los ojos ofuscados por Ares". Y en cuanto a la mujer literaria, *La pitagórica* de Alexis parece corresponder, en tiempos de Filipo, a la burla de las Preciosas Ridículas en Francia y de las Cultas Latiniparlas en la España de Quevedo.

197. VIII. Retrocediendo ahora un poco, destacaremos otros motivos más o menos relacionados con la crítica. Ante todo, la *comparación* entre los trágicos. El año 468 a. c presenció la contienda teatral entre el viejo Esquilo y el joven Sófocles. En aquella época el premio se otorgaba por aclamación, y cuando había duda, se echaban suertes (§ 24). Ante la actitud apasionada del público que se encontraba dividido entre los dos poetas, el arconte tuvo una inspiración: descubrió entre el auditorio a Cimón y a sus nueve compañeros de armas, que acababan de cubrirse de gloria y regresaban de sus victorias navales trayendo a Atenas los huesos de Teseo, y a ellos entregó la sentencia. ¿Quién se atrevería a desacatarlos? El premio fue otorgado a Sófocles. Esquilo, airado, embarcó al día siguiente para Siracusa. La erudición contemporánea pone hoy en duda la veracidad del suceso; pero la leyenda estaba viva en la imaginación de Atenas medio siglo más tarde, y ella inspiró a Frínico: en una de sus comedias que compitió con *Las ranas*, presenta al tribunal de las Musas congregado para juzgar el mérito de ambos trágicos. Y las musas cantan con entusiasmo "la vida clara y pura de Sófocles".

198. IX. Ya sabemos que el *arte musical* se consideraba como un todo con la poesía lírica (§ 42). Por este concepto, cuanto interesa a cierta época de la música se relaciona

con la poesía. Ferécrates, en sus *Salvajes*, habla de los músicos Meles y Ceris; y en el *Quirón*, que unas veces se le atribuye a él y otras a Nicómaco y que ya hemos citado, la Música aparece y se queja de sus corruptores: Melanípides, Cinesias, Frinis, Timoteo. La censura se refiere al hecho de haberse aumentado de siete a doce las cuerdas de la lira, lo que provoca y facilita la confusión de los modos; a la tendencia a independizar la música de las palabras, lo que permite las modulaciones sobre una sola sílaba; a la evolución de los coros escénicos, convertidos en "batallones de hormigas", etcétera.

199. X. También tienen sentido crítico ciertos *juegos gramaticales* a que se entregaba el teatro. El siracusano Epicarmo, según se asegura, deslizaba en sus dramas un poco de gramática. Calias, en su *Tragedia de las letras*, pone en escena a la Métrica y a la Gramática, y compone su coro con las veinticuatro letras del alfabeto. Esto nos recuerda un drama satírico de Sófocles en el cual, según noticias de segunda mano, aparece lo que se ha llamado "el bailete de las letras". En el *Teseo* de Eurípides hay un esclavo que no sabe leer, y mima con las posturas de su cuerpo las letras del nombre de Teseo, recurso que también parecen haber empleado Agatón y Teodecto.

200. XI. Como tantas veces hemos tenido que cruzar el terreno filosófico al tratar de crítica literaria, parece oportuno recoger la imagen que sobre los *filósofos* nos dan los fragmentos de las comedias desaparecidas. Antes de Aristófanes, Epicarmo, el creador de la "comedia sabia" en Siracusa, a quien varias veces nos hemos referido, parece que llegó a insertar en alguno de sus dramas toda una exposición de la doctrina de Pitágoras, su maestro, por lo cual Enio llamará más tarde *El Epicarmo* a cierto poema filosófico sobre dicha doctrina. Sofrón, en sus mimos, arremetía ya contra los sofistas. Si dejamos por ahora de lado a Aristófanes, en el teatro posterior a él encontramos que se trata ya a Pitágoras sin el menor respeto. Aristofón habla así de los pitagóricos: "¿Creeréis, así me valgan los dioses, que los

pitagóricos de antaño llevaban por su gusto el manto sucio y raído? No puedo creerlo: lo hacían porque no podían menos. No tenían un óbolo. Buscaban disculpas honorables, e inventaron máximas para disimular su penuria. Que les sirvieran un buen plato de pescado o de carne, y que me cuelguen diez veces si no se hartaban y se chupaban los dedos." Alexis, en sus *Tarentinos,* se manifiesta así: "Aseguran que los filósofos no comen carne cocida, ni alimento alguno que provenga de animal vivo. Sin embargo —contesta otro—, Epicárides es de la secta, y come perro. ¡Ah, sí! Pero perro muerto, que no es ser animado." Y en otro lugar de la misma comedia: "¿De qué se alimentan los pitagóricos? ¡De qué ha de ser! De pitagorismos, de razonamientos bien limados y de pensamientos muy sutiles. Además de esto, he aquí su diaria colación: un pan por cabeza, y bien seco, y un cántaro de agua: ni más ni menos. —¡Pero eso es un régimen carcelario!— Es el régimen de todos los sabios. Tal vida llevan, y les parece deliciosa." En un fragmento de Epícrates, hay sátiras contra Platón y la Academia: son las fiestas Panateneas. Los filósofos, para averiguar y discernir el género de la calabaza, entran en graves discusiones sobre el reino animal, los árboles y las legumbres. Meditan, arguyen. Un médico siciliano les da desdeñosamente la espalda; pero ellos continúan impertérritos. Nuevas burlas contra la teoría platónica del alma en el *Olimpíodoro* de Alexis, y otras contra la Academia en el *Náufrago* de Éfipo y en el *Anteo* de Antífanes. Al sobrevenir cierto decreto que desterró a los filósofos, Alexis vuelve a la carga en su *Caballero,* y bendice a sus conciudadanos por haber librado a la juventud de semejante plaga. En su *Profesor de orgía,* elogia irónicamente a los epicúreos: "¡Venga la buena vida! El vientre es tu padre, el vientre es tu madre, lo demás es vanidad y sueño. Un día la muerte te dejará helado, y sólo cuenta lo que hayas comido y bebido." Si así se complace la comedia de la época intermediaria en la sátira filosófica, la Nueva, entre uno que otro testarazo contra los estoicos Zenón y Cleantes, contra los epicúreos y los cínicos, se va alejando de la sátira y de la crítica, y revela, en File-

món y en Menandro, gustos más amenos y más delicada sensibilidad.

201. XII. Hemos dejado para el final algunos fragmentos de mayor alcance. A Símylo, autor medio, se le atribuye dudosamente, y con más de ocho siglos de distancia, este trozo bien inspirado: "Nada vale la naturaleza sin el arte. El arte tampoco, si no cuenta con la naturaleza. Y cuando ambos se juntan, todavía faltan otras cosas: la 'Coregia' (aceptación oficial de la pieza y dotación del coro), el amor a la tarea, la práctica, la oportunidad favorable, un juez dispuesto a entender al poeta. Si falta una sola de estas circunstancias, no hay quien alcance su propósito. Dones naturales, voluntad despierta, paciencia, método, he aquí lo que necesita el buen poeta; que el tener muchos años nada significa, sino que nos vamos haciendo viejos." Tal es el trozo que Saintsbury compara hiperbólicamente con las mejores páginas de Longino, no sin jactarse antes de que su traducción es muy superior a la de Egger (§ 189). Demasiada alharaca para una docena de versos modestos.

202. XIII. Antífanes, en *La poesía*, declara la superioridad de la comedia sobre la tragedia. Ya sabemos que aquélla es producto de la sola invención, mientras que ésta se funda de preferencia en tradiciones ya preparadas. Esquilo decía que su teatro se alimentaba con los relieves del festín de Homero. Aristóteles sólo cita una tragedia de asunto original, y tal vez pasaba por extravagancia: *La flor*, de Agatón (§ 187 y 415).

> ¡Qué suerte tiene la tragedia —dice Antífanes—. Sus asuntos son familiares al espectador antes de que los actores abran la boca. El poeta se limita a evocar recuerdos. Si nombro a Edipo, ya todos saben lo que sigue: el padre Layo, la madre Yocasta, las hijas, los hijos, las desgracias, los crímenes. ¿Nombráis a Alcmeón? Pues hasta los chicos de escuela os dirán que mata a su madre en un rapto de locura y que luego el indignado Adrasto aparece y desaparece... Y cuando ya la fábula se ha agotado y los poetas no tienen más que decir, levantan sencillamente una máquina como quien alza el dedo, y

cátate al público satisfecho. En cambio nosotros, los cómicos, no podemos prevalernos de tales artilugios. Tenemos que inventarlo y fabricarlo todo: nuevos nombres, historia pasada y presente, catástrofe y hasta entrada en materia.

203. XIV. Timocles, en *Las bacanales*, diserta sobre la utilidad moral del teatro, en términos que recuerdan la *catharsis* aristotélica o depuración del ánimo por el ejercicio de la piedad y el terror (§ 447 y *ss.*):

> Amigo mío —dice su personaje—; escúchame y dime si me engaño. El hombre nació para padecer y la vida está llena de dolor. Hay que encontrar algún alivio. Y bien: en el teatro, nuestra alma olvida sus propias penas compadeciendo las de otro, con lo cual recibe a un tiempo deleite y enseñanza. Considera, pues, la utilidad del arte trágico. El pobre, viendo que Telefo lo fue más, se siente resignado; el maniaco se instruye con el ejemplo de los furores de Alcmeón. Aquél padece de vista débil, cierto; pero los hijos de Finea eran ciegos. ¿A éste se le ha muerto un hijo? Pues se consolará viendo a Niobe. El de más allá arrastra una pierna: pues que contemple a Filoctetes. El viejo infortunado compara su infortunio con el de Eneo. Y cada uno, en fin, contemplando sufrimientos mayores, aprende a soportar los propios con resignación.

Nótense las reminiscencias de Aristófanes (§ 241).

204. En resumen: la comedia va abandonando poco a poco el tema político, fundamental en Aristófanes, y sigue atacando la sátira de la música y de la literatura. Ya la Comedia Nueva, de tono sensible y gustos romanticones, se aleja de la sátira y, con ella, deja caer la crítica. La crítica ha pasado a manos de Platón, de Aristóteles. Veremos ahora, con Aristófanes, el apogeo de la crítica independiente. La comedia ática, en política, en arte, en moral, representa una crítica conservadora, opuesta a las innovaciones. La comedia vive de la risa. Difícilmente se haría reír con el elogio de las cosas actuales. Ante una sociedad en movimiento acelerado hacia las reformas, sólo un sentido de oposición, a contrapelo, podía suscitar aquella electricidad negativa que está en las fuentes de la risa.

VI. ARISTÓFANES O LA POLÉMICA DEL TEATRO

1. Evocación de Aristófanes

205. Espléndida naturaleza, Aristófanes. Educado a la manera vieja y entre gente de extracción campesina. Familiarizado con la buena literatura: Homero, Hesíodo, los líricos de la escuela jonia, el medio siglo de tragedia ateniense. Sin más deficiencia en su cultura que la general ignorancia de los griegos para todo lo extranjero o "bárbaro". Reacio a las nuevas modas del hablar ciudadano, que encuentra afectadas y ridículas. Extrañado de que la juventud que vino a frecuentar en Atenas se preocupe más del cambio de moneda y de los procesos jurídicos que de las canciones de Alceo o de Anacreonte. Acusador de los malos hábitos de la ciudad, y singularmente de la manía de pleitear y juzgar, que consume el tiempo y el dinero. Inconforme con lo actual y *laudator temporis acti*. Adversario del régimen, de sus tendencias al par demagógicas e imperialistas, y particularmente de la belicosa locura que se apoderó de sus conciudadanos a lo largo de las guerras del Peloponeso. Preocupado siempre por los malos manejos de Atenas para con las islas aliadas, y de la crueldad para con Megara, origen de aquellas guerras lamentables. Constante en su prédica del ideal panhelénico, por encima de la provinciana patriotería. Justo a larga vista, si no siempre bondadoso en sus arrebatos del momento. Irascible acaso, irrespetuoso, atrevido, al fin como alumno de la musa cómica que cultiva. Siempre literato cumplido y gran maestro de su oficio; chispeante de juegos de palabras y dueño de intachables versos. Capaz de los vuelos líricos más altos, como en la portentosa fantasía de *Las aves*. Capaz también de los chistes más soeces, bien que atribuibles al carácter dionisiaco, a la raíz antropológica de la comedia: procesiones fálicas y vino, *gamos* y *komos* (§ 2). Claro como el agua, y conocedor del corazón del pueblo, a quien sin embargo, se resiste a halagar y aun valientemente lleva la contraria. Ágil, leve y jamás pedante. Él es la saludable

carcajada, la verba y la varonil alegría; y sobre todo, el gozo poético, nervio verdadero de su obra. Los antiguos preceptistas, al soslayarlo en nombre de mezquinos pudores, se dejan fuera al que por sí solo vale por toda una literatura nacional. En él se admiran la confortante rudeza helénica, la plenitud vital anterior a las vacilaciones del análisis. Su política es, ante todo, la política de un hombre de letras, enemigo de vulgaridades y fealdades; de un hombre fuerte y sano, enemigo de torturas inútiles, de odios sin objeto. Ya se comprende que su crítica rebasa los límites de lo literario para derramarse en la censura social. Ya se comprende que rebasa los límites de las conveniencias para permitirse explosiones temperamentales. Sus sátiras tienen trascendencia, porque sabe escoger sus víctimas. Se atreve con Pericles, con los grandes poetas, con los maestros reconocidos, porque siempre reta a la altura de sus propios ojos. No pierde el tiempo con los humildes, ni se ensaña contra los indefensos. Sus ataques mudan de tono, según que se apliquen a las cosas vituperables o a meros reparos del gusto. Para su víctima predilecta, el demagogo Cleón, no tiene miramientos: le impone su marca de fuego en la frente, y Cleón ha legado su nombre al vicio político más aclimatado en las repúblicas. La ridiculización de Sócrates, en *Las nubes*, ha pasado a leyenda; pero no hay en ella un solo rasgo contra la honorabilidad de la persona. La larga campaña contra Eurípides —hechas las salvedades sentimentales del caso y descontada la indignación de Goethe— es un tesoro de la crítica; y tampoco se descubre en ella una sola palabra contra la integridad moral del gran trágico. Aristófanes no da cuartel, pero su guerra es una guerra limpia y alegre, honrada. La irrestañable gracia redime sus caprichos más escabrosos. Su obra va envuelta en una belleza atmosférica, de cielos intensos y vibrantes. Tal es el poeta cómico de Atenas.

2. La interpretación de Aristófanes para sus contemporáneos

206. El teatro de Aristófanes es un repertorio histórico. Por él pueden reconstruirse su época y buena parte de la tra-

dición literaria que hemos perdido; pero hay que saberlo descifrar. La verdad es que contó demasiado con la perspicacia de la gente. El "espíritu de pesadez", que decía Nietzsche, se interpone en el camino de la interpretación. Entre los mismos contemporáneos del poeta se nota el desconcierto. La posteridad, naturalmente, queda expuesta a riesgos mayores. Como Aristófanes es autor universalmente celebrado, aunque celebrado a crédito más que leído y disfrutado de veras, la afirmación anterior puede resultar un poco extraña. Pero no nos referimos a la opinión de los especialistas, sino a cierta reacción secreta, a ciertas dudas inconfesas que la obra de Aristófanes remueve en el ánimo de lectores desprevenidos. Y aun los mismos especialistas se sienten constantemente tentados a buscar disculpas, adelantándose a las objeciones posibles. No nos toca hacer una vez más la crítica de Aristófanes, sino exponer la crítica en Aristófanes. Pero los rasgos de aquella comedia que requieren interpretación son por ventura los rasgos en que, de paso, se revela el Aristófanes crítico.

207. ¿Cómo aparece Aristófanes a los ojos de sus contemporáneos? Aunque el público de Atenas hubiera alcanzado para el siglo v a. c. un alto extremo de cultura, hay que distinguir a una parte el vulgo y a otra la gente literaria. Hay un núcleo renovador y una periferia conservadora, que cambian influencias entre sí, sin perder por eso su carácter fundamental. Clara representación del núcleo es Pericles y el grupo de sus amigos poetas y filósofos. Para la época de que ahora tratamos, ya Pericles ha desaparecido. Los renovadores de su estado mayor intelectual —el "trust" del cerebro— han ido cayendo, víctimas de la reacción ignorante: Anaxágoras, Protágoras; después caerán Eurípides, Sócrates. Macedonia, bajo el tirano Arquelao, se convertirá un día en refugio de Eurípides, de Agatón, del músico Timoteo, del pintor Zeuxis, acaso también de Tucídides. Atenas es una madre cruel. El núcleo se ha transformado con nuevas infiltraciones del acaso histórico. Aristófanes prefiere circu-

lar, con el pueblo, en la periferia; con el pueblo siempre receloso.

208. El vulgo representa la zona más vulnerable para la comedia. Se deja arrastrar más fácilmente por la acción divertida, por el chiste de la situación y las palabras. Además, la comedia aristofánica está cargada de riqueza folklórica. Y aunque Aristófanes, como Rabelais, usa del folklore con cierta malicia humanística, aquilatándolo con sentido crítico, trasmutándolo a su solo tacto de poeta, el pueblo reconoce allí sus frases y gracejos en boga; entiende todas sus alusiones a los hábitos cotidianos; a los últimos escándalos de la sociedad y de la política; a las discusiones del ágora; a las murmuraciones de Atenas, que ponen a prueba la reputación de los personajes.

209. Pero, como es natural, aquellos marineros del Pireo que —"atestados de ajos las barrigas" cual los manchegos de Quevedo— festejaban a Aristófanes con grandes carcajadas, no es fácil que lo acompañaran igualmente por aquella selva de reminiscencias literarias que son el fermento de su estilo. Algo se les escapaba, dejándoles cierto resabio de admirable misterio, y eso lo engullían a ojos cerrados. Hoy hemos perdido la sensación de lo que puede ser un arte a la vez folklórico y erudito. La apelación de Aristófanes era universal: abarcaba desde el gabinete de las Musas hasta el mercado de pescadores y los puestos de choriceros. Pero el pabellón cubre la mercancía; y si algo se le pasaba al vulgo, allá se iba con lo otro, en el montón de motivos familiares tan graciosamente evocados.

210. Por supuesto, las intenciones del poeta no pasaban inadvertidas: estaban bien claras. En Aristófanes no sólo hay poesía, hay también una prédica, y puesta al alcance de todos. La prédica muchas veces va dirigida contra los directores del pueblo, contra las ideas sembradas en el pueblo y contra la inconsciencia del pueblo. En plena época de propaganda bélica, Aristófanes aconseja la paz con los lacedemonios, se burla de los jefes militares; echa mano de to-

dos los recursos, serios o festivos, para demostrar los beneficios de la concordia. Una de sus comedias, *Los acarnienses*, acontece en el barrio de los carboneros, gremio conocido por su apego a los demagogos militaristas. Es una franca embestida contra los que confunden el bien del pueblo con la explotación del pueblo. Denuncia a los que se enriquecen con la sangre de Atenas. Y de una manera ostensible y vívida, sin miedo a que se le tache de afición por el adversario, propone un ideal común para aquel enjambre de ciudades en las que adivina un común destino. La historia nos ha hecho ver que Aristófanes no se engañaba; que Grecia se debilitaba inútilmente en sus disensiones internas, para ser un día presa del macedonio y caer luego postrada entre las conquistas del Imperio romano. Nadie podía entonces presentir que, por sobre el decaimiento del cuerpo, el alma de Grecia seguiría gobernando a los hombres; ni tal presentimiento hubiera podido justificar un programa fundado en la derrota. —Y bien, ante esta prédica pacifista de Aristófanes ¿sentiría el pueblo alguna desazón provechosa? ¿O suscitaba tal prédica alguna protesta en nombre de los prejuicios difundidos?

211. Consta que Cleón enjuició a Aristófanes. Es de notar que la acusación no se refería directamente a la prédica pacifista. Cleón se queja de ultrajes a los magistrados, y de censuras contra la ciudad a presencia del público de extranjeros que las Grandes Dionisiacas congregaban en Atenas. Aristófanes, en *Los babilonios*, había osado exhibir a los gobernantes de Atenas como extorsionadores sistemáticos de sus aliados. Las comedias posteriores demuestran que Aristófanes no se intimidó por tan poca cosa; antes volvió a la carga con nuevos bríos.

> Ahora —dice al año siguiente en *Los acarnienses*— estamos en las fiestas Leneas; ya no hay extranjeros en el público. Puedo decir lo que se me antoje. Yo no ataco a la ciudad, sino a unos cuantos bribones. Odio a los espartanos como cualquiera de vosotros, pero sostengo que no tenemos razón al acusarlos de todos nuestros males. Y, por encima de todo, lo que me importa es la paz, único alivio a nuestras desgracias.

Sin duda se sentía apoyado por alguna parte de la opinión. De un modo general, la inteligencia nunca vio con simpatía esta guerra.* ¿Y el pueblo? Sería una falsedad suponer que los atenienses obedecían de mala gana la política bélica; antes la llevaban adelante con una voluntad heroica, a pesar de las calamidades, el hambre y la peste. El que Aristófanes tuviera libertad para su prédica en pleno conflicto es una prueba de tolerancia que hoy nos deja pasmados. La verdad es que no pudo siempre repetirse el caso de Aristófanes. La *Lisístrata* misma, su último esfuerzo por la paz —comedia que hoy, perdido el ambiente de la época, puede parecer una mera bufonada— está cruzada de relámpagos trágicos, y animada de un empeño tan sincero como atrevido en favor de la fraternidad helénica.

212. Confrontemos ahora al poeta con la gente literaria. La gente literaria, entre la que cuentan las clases más cultas y acomodadas y también los comediógrafos mismos, los competidores y rivales, representa un frente de resistencia. Entiende mejor, exige más y, según dice la frase, "hila más delgado". Aprecia, ésta sí, todo el caudal de reminiscencias poéticas, todos los secretos de estilo, para los que no escatima su aplauso. Pero como es el blanco directo de Aristófanes, y como penetra mejor sus intentos, le busca cuidadosamente los puntos débiles, los defectos de la coraza; cataloga las posibles contradicciones de su criterio y las comenta con acrimonia. Aristófanes censura los nuevos modos de vestir, el uso del bigote y la barba, las modas de hablar. Es un purista. Se burla de la pronunciación de Alcibíades, aquella estrella de los salones. No perdona el despilfarro y licencia de los señoritos que alardean de filósofos. Eurípides, este representante de la nueva estética, en quien precisamente la lengua griega adquiere aquella facilidad que habrá de erigirla por unos mil años en instrumento de la cultura oriental de Europa, pasa también por su criba, y le tacha algunas locuciones prosaicas y caseras. Y el frente de resistencia, aunque concede todo el saber y la gracia de Aristófanes, hace lo

* Eurípides aboga por la paz con Esparta en *Las suplicantes* y en las obras perdidas: *Cresofonte* y *Erecteo*. Ver § 292 y *ss*. sobre la actitud de Isócrates.

posible por considerarlo como un anticuado, medio campesino, que no acaba de dominar las elegancias de Atenas. ¡Lástima —piensa— que este hombre de claro ingenio, como en el verso de Eurípides, "se arranque el freno de la boca para morder al prójimo"!

213. La firmeza de sus convicciones nadie la pone en duda. Pero ¿es asimismo coherente en sus perspectivas teóricas? Porque, en el fragor de sus discusiones escénicas, le acontece confundir amigos con enemigos, y no siempre sabe uno de qué lado cae. ¡Diablo de Aristófanes! ¿Por qué no habrá sido un primario para dar más gusto a los tontos que le roen los zancajos? ¿Por qué se le habrá ocurrido ser tan inteligente y hasta tan imparcial muchas veces? ¿Por qué no se habrá conformado con hacer unas cuantas afirmaciones burdas y a rajatabla? ¿Por qué será que su gran receptividad intelectual y poética lo hace vulnerable aun a los atractivos de lo mismo que ataca? Generalmente, trata a Cleón a puntapiés. Y, sin embargo, expone a veces sus actos con tanta probidad que, sin quererlo, casi lo justifica. ¿Pues qué decir de su actitud ante Eurípides? No nos engaña: en el fondo, él también se rinde a sus encantos. Por eso su rival Cratino, que lo conoce, le llama poeta "euripidaristofanizante". ¡Feliz compendio epigramático!

214. Aquella innegable probidad que, a pesar de su actitud polémica, se trasluce en Aristófanes, nos lleva a considerar el efecto de sus comedias ante la posteridad. Pero, antes de examinar este punto, se ofrecen a nuestra reflexión otros aspectos más evidentes.

3. La interpretación de Aristófanes para un moderno

215. El lector moderno puede sentirse desconcertado ante la obra de Aristófanes por varios motivos. Hemos perdido la atmósfera de la antigua comedia, y hemos olvidado su naturaleza y su sentido. Pongámonos en un plano mínimo de sinceridad y buena fe.

216. Lo primero que nos sorprende es que un alto poeta se consienta semejantes procacidades y chocarrerías. Este reparo no se referiría solamente a Aristófanes, sino a buena parte de las literaturas clásicas de todos los tiempos. Cuando tal reparo deriva de nuestro temperamento, de nuestras íntimas preferencias, nada podemos contra él. Cuando deriva de los hábitos mentales admite rectificación. La rectificación resultará de la simple familiaridad con ciertos tipos de literatura que hagan oficio de contrapeso. Nos han acostumbrado a considerar al poeta como el huésped de una solitaria torre de marfil; a la poesía, como una canción en do de pecho, que no debe permitirse el registro medio, ni mucho menos el bajo. En el sentimiento de la pureza estética se han insinuado los melindres. Las palabrotas de Cervantes hieren los oídos. La *Celestina* pasa a la categoría de obra subrepticia. La misma *Perfecta casada* solivianta miedos de beatas. Si Aristófanes resucitara, diría que algunos modernos se ponen guantes para escribir, o levantan el dedo meñique al tomar la pluma. El poeta moderno se ha preocupado con su propia sublimidad, y se descarna en sus versos para sólo dar lo más sutil que hay en él, lo menos contaminado de materia mortal. Para curarnos del mal de escrúpulos, basta el trato con aquella literatura que podemos llamar literatura con entrañas. Ello nos habituará a los gustos de otras épocas, sin creernos por eso en la obligación de imitarlos.

217. En el caso de la comedia antigua, es fuerza que nos traslademos con la imaginación a los días que la vieron nacer, para comprender aquel ritual sencillo y risueño. Estallido de misticismos populares, entusiasmo agrario, magia de la vendimia, gratitud hacia los poderes de la fecundación lo mismo en la tierra que en el cielo. El hombre no ha aprendido todavía el asco ni la vergüenza del cuerpo. Además, la relación entre el sexo y la perpetuación de la especie es descubrimiento relativamente tardío. Provoca una adoración por los atributos que sostienen la continuidad de la vida. Esta adoración no es indecente. De ella surgen, más bien, restricciones y normas, no tan firmes que ahuyenten "ciertas

nefandas sombras —como decía Menéndez y Pelayo— que ojalá pudiéramos borrar del cielo de la cultura antigua". El hombre, entonces, acaricia su forma humana y la disfruta en danzas sensuales, mientras brota de su garganta el canto jubiloso. Y engendrado por el frenesí de los coros, aparece de pronto el dios, cuyos cuernecillos anuncian las fuerzas animales, el apetito y la agresividad candorosa. El extremo de pureza compatible con las procesiones fálicas puede apreciarse en el rito de las Tesmoforias. Religión y juego en armonía dan nacimiento a una forma de arte que participa de la mojiganga, y que poco a poco se desarrolla, sin querer olvidar las evocaciones, por fugitivas que sean, de los desahogos en que tuvo su cuna y que a nadie ofendían entonces. Tal es la Comedia. Mal podían los poetas cómicos prescindir de aquellos recursos elementales, lugares comunes obligatorios y rasgos familiares del género. Y todavía Aristófanes asegura, entre burlas y veras, que sometió a la comedia a un régimen de sobriedad relativa (§ 233). A tan remotos orígenes deben imputarse las escenas eróticas con que suelen acabar sus obras, y aun los matrimonios con que acaban las obras modernas.

218. Admitamos que el discreto lector queda más o menos satisfecho. Todavía laten en su conciencia otras dudas. Es insoportable, en la perspectiva histórica, admitir que Aristófanes haya podido confundir en sus sátiras, con otras figuras que no nos merecen aprecio, al estadista Pericles, al filósofo Sócrates, al trágico Eurípides, al lírico Cinesias. Éstas son fatalidades del tiempo, nadie las elude. Quisiéramos que nuestros héroes hubieran vivido siempre como viven en nuestra devoción, en entendimiento perfecto. También le aconteció a Lope calificar al *Quijote* de obra baladí, asegurando que pararía en muladares. Para que el recuerdo de Aristófanes no se enturbie con reflexiones amargas sobre las flaquezas de la humana condición, hay que limpiarlo, en lo posible, de las dos manchas más graves: su actitud ante Sócrates y su actitud ante Eurípides.

219. Queda dicho que el Sócrates de *Las nubes* más bien quiere ser una representación a bulto de aquellas filoso-

fías que el sentido popular consideraba como desquiciadas (§ 146). Puede ser que aquella caricatura se refiera a la primera época de Sócrates, que no conocemos a fondo. De todos modos, ella podría corresponder a Diógenes Apoloníata o a otros filósofos de menor relieve, más o menos relacionados con el pitagorismo. Tal caricatura nos parece hoy despiadada y sangrienta, por el solo hecho de que la alegaron los acusadores de Sócrates como una prueba de opinión en su apoyo. Para la época en que se escribió, y para el mundo socrático de entonces, no tuvo la trascendencia que los hechos ulteriores habían de prestarle. Consideremos de cerca el caso.

220. Un poco de historia. El arconte que hacía la eliminación previa escogía siempre tres comedias, a las que luego se adjudicaban el primero, el segundo y el tercer premios. Pues no conceder premio alguno hubiera sido de mal agüero en una celebración que conservaba cierto carácter religioso. Ahora bien: *Las nubes* no alcanzaron el éxito que su autor esperaba. La comedia, representada en los Dionisiacas de 423 a. c., sólo obtuvo el tercer premio. Aristófanes la consideraba como la más penetrante y acabada de sus obras, pero sin duda ella superaba el nivel medio de su auditorio. Era una comedia para intelectuales. Resolvió corregirla en una segunda versión, donde por lo visto transigía un poco con el público, introduciendo en ella algunos retoques acentuados. Tales fueron la adición del debate entre la Causa Justa y la Causa Injusta, y la adición de la escena final en que se prende fuego a la casa de Sócrates y sus discípulos, para mejor subrayar así la disconformidad del poeta con las nuevas filosofías. No sabemos si esta segunda versión fue representada, pero debe de haberse difundido mucho, puesto que la citan los acusadores de Sócrates y el mismo Platón en la *Apología.* La historia de esta segunda versión explica en parte el que Aristófanes haya cargado la mano en sus mofas —que no acusaciones—, sin ir a buscar la explicación en propósitos aviesos. Los donaires de Aristófanes no son artículos de fe, sino sátiras. El género permite burlarse a un tiempo de tirios y troyanos. Así, en el curso

de la comedia, se queja de que la astronomía se entrometa irreverentemente en las cosas celestes. ¿Hemos de entender que habla en serio? ¿Qué diríamos entonces de un satírico contemporáneo que considerase la odontología contraria a la voluntad de Dios, por cuanto enmienda la plana a la naturaleza?

221. El haber escogido a Sócrates para esta sátira es un homenaje a su popularidad. Otro filósofo hubiera carecido de interés. También Cratino, Eupolis y Difilo aprovecharon en su teatro al célebre personaje. Todo el mundo en Atenas conocía a Sócrates. Los demás filósofos y sofistas de la época eran en general huéspedes y aves de paso, catedráticos solemnes que disertaban en los salones y en las aulas, sin codearse con la gente como aquel dialéctico callejero. Sócrates, además, se prestaba a la sátira porque era un tipo estrafalario y hasta algo maniático. La irritabilidad de su mujer, Jantipa, que era de costumbres más burguesas, se justifica en parte por las extravagancias del marido que le cayó en suerte.

222. Aristófanes tendría unos veinticuatro años, mala edad para la prudencia. Y luego, entre el año 423 en que se presentaron *Las nubes*, y el 399 en que sobreviene la condena de Sócrates, el ambiente ha cambiado mucho. Las bromas sin consecuencia de otros días pueden convertirse en cargos virulentos. Resucitar en el juicio aquella comedia juvenil, a unos cinco lustros de distancia, no es más que un perverso ardid oratorio. Con o sin comedia, la sentencia hubiera sido la misma. *Las nubes* no contienen una sola imputación delictuosa; y todavía resulta más ridiculizado que el filósofo el tonto empeñado en entenderlo (§ 173 y 174).

223. Que Aristófanes y Sócrates fueron buenos amigos pasa por tradición nunca desmentida. Ya los encontramos departiendo amigablemente en el *Symposio* de Platón, cuya escena es posterior a *Las nubes* en seis o siete años. En aquel inolvidable banquete, Alcibíades se deshace en elogios de Sócrates. Sin embargo, no tiene empacho en recordar al-

gunas burlas de *Las nubes*. Se ve que, en aquellos tiempos, tales burlas eran todavía inofensivas. Cuando Sócrates fue sentenciado, no se sabe dónde andaba Aristófanes. A lo mejor había escapado de Atenas, temeroso a su vez de las venganzas políticas. Pero es evidente que no tuvo parte en aquella grande injusticia. De lo contrario, no se explicaría el buen entendimiento que reinó siempre entre él y Platón, fiel guardián de la memoria de Sócrates. Este entendimiento hasta se descubre en las influencias recíprocas: *La República* y *La asamblea de las mujeres* son obras que traslucen cierto trato y frecuentación entre sus respectivos autores.

224. Más delicado es el caso de la campaña contra Eurípides, por haber sido tan tenaz, aunque no lo ensombrezca el recuerdo de una muerte injusta. Comencemos por admitir que tanto Sócrates como Eurípides eran, para Aristófanes, representantes de ciertas peligrosas innovaciones. No hay noticia de ningún contacto directo entre Sócrates y Eurípides, pero sí de la afición de Sócrates por las tragedias de éste. Para verlas, decía, no le importaba tener que atravesar toda Atenas, y sólo concurría al teatro cuando representaban a Eurípides. La opinión, por su parte, los asociaba. La gente solía decir: "Sócrates junta la leña para la hoguera de Eurípides." No es efecto de la casualidad que Aristófanes se enfrente con ambos. A Sócrates le gasta una broma pesada ¡y adelante! Pero con Eurípides, que es del oficio, tiene más que hablar.

225. Se enfrenta, pues, con Eurípides desde el primer instante y lo asedia durante no menos de veinte años a lo largo de su carrera teatral, desde *Los acarnienses* hasta *Las ranas*. Cuando se escribió esta última comedia, Eurípides acababa de morir en tierra macedonia. Pero Aristófanes todavía no puede soltarlo. Evoca, en los infiernos, su sombra y la de Esquilo, y las pone a disputarse el cetro de la tragedia. ¿Cómo explicar encono tan persistente en el corazón de un hombre denodado? ¿Idea fija, odio personal? ¡Interpretaciones superficiales! Algunos se figuran al enorme Eurípides presa de pánico ante la persecución de Aristófa-

nes, sólo porque, en vista de las objeciones de éste, parece haber retocado algún pasaje de la *Medea*. Pero ni Aristófanes era un miserable, ni Eurípides era un pusilánime. Lo que menos cabe poner en duda es la salud moral del primero, la fortaleza y la fibra del segundo. Ya hemos evocado a grandes rasgos la figura de Aristófanes (§ 205). ¿Y la de Eurípides? Hoy vemos a los escritores como sedentarios, como plantas de aire enrarecido. Aquella robusta gente se educaba en medio de temerarias experiencias. Eurípides, con toda la nerviosidad de su genio, que nos hizo decir de él que era una naturaleza en crisis (§ 186), corresponde, por alteza y bravura, al poeta de Rubén Darío: "torre de Dios... rompeolas de las eternidades".* Adusto, alejado, de pocos y selectos amigos, contempla largamente el mar desde su distante cueva de Salamina. Un fuego interior lo consume, que centellea por los ojos severos. La faz es noble y barbada, y dicen que llena de lunares. Curtido en la intemperie, tan soldado como poeta, cuarenta años de duro servicio militar no le impidieron escribir más de noventa obras. Uno de sus más antiguos biógrafos nos asegura que sólo le desvelan las cosas más nobles y elevadas. No es posible figurárselo atemorizado por las críticas, él que saltó al teatro para llevar la contra a tantas ideas recibidas; como no es posible figurarse a Aristófanes aferrado a una contienda vulgar. La cuestión debe plantearse en términos más generosos.

226. Desde luego, la campaña de Aristófanes crea una tradición, fija un tema en la sátira y hasta en el ulterior comentario (§ 194). Goethe, que considera a los trágicos de todos los tiempos y naciones indignos de descalzar a Eurípides, truena un día contra "esa aristocracia de filólogos arrastrados por el bufón Aristófanes". Hay que confesar que si los cómicos se ensañaron contra Eurípides durante tantos años, es porque el público lo consentía y lo deseaba, porque aplaudía aquellos ataques, porque en algún modo respondían a su sentimiento. Como dice Murray, el verdadero reinado de Eurípides comienza con su muerte. Fue, en vida, el me-

* [Cf. Rubén Darío, X de los *Cantos de vida y esperanza* (Madrid, 1905; *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 262). E. M. S.]

nos premiado de los grandes trágicos (§ 185). Drama en rebeldía el suyo, nace destinado a la controversia. Lo adorarán los poetas y lo denostarán los críticos. Aquella "Atenas coronada de violetas" que tanto amaba y tanto lo decepcionó en sus últimos años, no le corresponde con igual amor. Su fama se extenderá en el extranjero mucho antes que en su propia patria. Plutarco asegura que, tras el desastre de Sicilia, algunos prisioneros atenienses debieron su libertad al hecho de que recitaban de memoria pasajes de Eurípides, y a lo mismo debió el equipaje de cierto navío perseguido por los piratas el que se le permitiera llegar a puerto seguro, lo que ha inspirado a Browning su *Balaustion's Adventure*. Años más tarde, dice Plutarco, cuando Atenas ha caído bajo el poder de la Liga Lacedemonia, y a la hora misma en que los tebanos proponían que Atenas fuera arrasada, los espartanos no pudieron contener su emoción ante el focio que, en su anhelo de salvar los muros de la ciudad recitaba para ellos el coro inicial de la *Electra*; y si esto no sirvió de conjuro como Milton se lo figura, la destrucción se detuvo al menos por las afueras del Pireo. Más tarde todavía, los versos de Eurípides enardecerán a ciudades enteras. Así, según refiere Luciano, aconteció en Abdera con la *Andrómeda*, donde improvisados trágicos, pálidos y ojerosos, andaban durante ocho días repitiendo por las calles los yambos de la tragedia, los parlamentos de la heroína, el discurso de Perseo. Pero, entretanto, Eurípides paga el precio de sus osadías. Si en cuanto a la forma continúa y embellece la tradición establecida, en cuanto al fondo es un revolucionario para su tiempo y para todos los tiempos. Aristófanes no podía menos de rechazarlo. Bajo el ropaje de la discusión literaria, asistimos aquí a un duelo en que se debate el espíritu de Atenas.

227. Dos maneras de entender el mundo, dos sensibilidades en pugna, solicitan el alma y hasta los destinos de un pueblo, puesto que el porvenir depende del temple moral de la Polis, dañosamente afectado, según Aristófanes, por la sofística y la nueva tragedia. La batalla se libra en la escena, en la cátedra, y en cualquier lugar de la ciudad donde

Sócrates se presenta. Como en toda verdadera crisis social, los ejércitos son indecisos, la línea de encuentro es cambiante. La inquietud colectiva se manifiesta removiendo contingentes que a veces forman en un bando y a veces en el bando contrario. Los mismos campeones aparecen contaminados por la causa que atacan. Platón es también un rebelde, pero, por lo mismo que es tan accesible al entusiasmo poético, duda de que convenga a la sociedad el entregarse al desenfreno de las emociones y a la delectación morosa ante las cosas sensibles (§ 268 y *ss.*, 286 y *ss.*). Si la tradición da entonces sus mejores frutos es, como sucede siempre, porque ha pasado de la etapa estable, inconsciente y rutinaria, a la etapa en que se la investiga y se la pone en duda.

228. En este conflicto, Aristófanes resulta un poeta "euripidaristofanizante" (§ 213). Reconoce al enemigo, pero siente por él una manera de amor secreto. En aquella exaltación pasional a que Eurípides se abandona con incontinencia delirante, en aquella exageración analítica que seca las fuentes del candor, Aristófanes adivina un peligro que a la vez lo atrae y lo repele. Nadie ha estudiado a Eurípides con mayor asiduidad que él, nadie lo conoce mejor. Es el fantasma constante de su pensamiento. A cada instante le acuden los versos y las ideas de Eurípides. Lucha contra Eurípides como contra una posesión. La batalla se libra también en el alma de Aristófanes. Hecho patético que no puede ponerse a cuenta de viles animadversiones. Eurípides, fuego desatado, está en el ambiente que se respira. Aristófanes siente las quemaduras y, buscando alivio, vuelca bocanadas de sátira. Entre las risas de Aristófanes, Atenas procura dolorosamente su salvación.

229. El lector moderno se desconcierta, además, ante aquella condición que hemos llamado la probidad de Aristófanes. Los mismos contemporáneos del poeta no dejaron de percibirla (§ 213). Pero Aristófanes no es un expositor dogmático, es un artista. Su cabal conocimiento de las tesis opuestas y su interés por darles vida escénica producen efectos inquietantes. La disputa o "agón", uno de los lugares

obligados de la comedia, que le viene de sus orígenes rituales y que se conserva por su eficacia cómica, lo pone en el trance de mostrar por sus dos aspectos todo asunto de discusión. La Causa Justa y La Causa Injusta se defienden en su teatro con muy buenas razones. Eurípides no sale mal parado en su controversia con Esquilo, viejo guerrero de otras lides que no entiende de sutilezas, que sólo contesta con gruñidos, y que quiere echarse sobre su adversario espada en mano. No hay que pedir a la musa cómica una justicia demasiado impecable, unas cuentas demasiado estrictas. El poeta, dirá Aristóteles, no está obligado a la exactitud de la ciencia o de la historia. Mucho menos el poeta cómico, que conserva la plasticidad cambiante de Proteo. ¡Cuidado con exigir de Aristófanes lo que nunca ha pretendido darnos! La inclinación a considerar toda obra antigua como documento para la reconstrucción de hechos y doctrinas del pasado nos hace olvidar que, en el caso, se trata de una libre creación festiva. Aristófanes no responde con su palabra de todo lo que digan o hagan sus personajes. Lanza piedras al tejado vecino, sin miedo a que su propio tejado sea de vidrio. A éste le llama impío, y él mismo se permite familiaridades irrespetuosos con los dioses. Al otro lo tacha por la inverosimilitud de ciertas situaciones en que él mismo incurre algunas veces, como cuando los esclavos se hombrean con los amos. Al de más allá lo acusa de partir cabellos en dos, lujo que él también se permite. Escudado en las disculpas de la parodia, usa de los recursos ajenos que ha declarado inaceptables: el traer al teatro el tono de la controversia jurídica, el usar de la paradoja, el abusar de ciertos lugares comunes. La comedia disfruta de las licencias del vejamen. Hoy nos extrañamos y aun quisiéramos indignarnos por cuenta de los que sufrían sus sátiras; y tal vez sus víctimas eran las primeras en reírse, mientras les llegaba el turno de desquitarse en igual moneda. Sócrates no es el único. Aristófanes, por ejemplo, era amigo de Agatón; un día llega a lamentar su ausencia de Atenas, declarándolo poeta de verdad, lo que no hizo para los otros. Y sin embargo, no se contiene para ponerlo en solfa y exhibir su alambicamiento y su aire afeminado. La comedia no es una tesis.

No sometamos la risa a los rigores de la solemnidad. La vena humorística de Aristófanes salta de pronto; en medio de los discursos que se anunciaban como más austeros. Se gastaba bromas a sí mismo. No podía sujetarse, lo arrebataba su misma abundancia. Repiqueteaban sus ideas como cascabeles. Dejaba a medias la argumentación emprendida, si le acudía un verso hermoso, o deshacía con un gracejo el efecto de sus sermones. Si emprende el elogio de la educación antigua, se ataja de repente con una salida grotesca, y nos dice que, en los buenos tiempos, los niños del gimnasio, tras de descansar en la arena, aprendían a borrar cuidadosamente las huellas de su cuerpo, precaución muy recomendable. Y como ésta, nos cuenta otras muchas rarezas difíciles de repetir, que más bien parecen ironías contra las costumbres que aconseja. Primero nos embauca, luego nos desengaña; y en una palabra, nos hace un palmo de narices. Medrado está quien pretenda buscar preceptos en este burlón incorregible.

4. La crítica en Aristófanes

230. Aristófanes es el primer escritor griego en quien encontramos el juicio literario directo sobre obras determinadas. Después de él, caemos por tres siglos en las consideraciones teóricas y preceptivas, en los cánones y en las definiciones abstractas. Saintsbury afirma que Aristófanes se adelanta en más de dos mil años a la *causerie*, a la revista crítica por personajes, a la agudeza de Dryden, a la profundidad de Coleridge, a la amenidad penetrante de Arnold y de Sainte-Beuve. Su precisión documental, su apoderamiento de los asuntos concretos, su capacidad para fincarse en la obra sin perderla de vista ni distraerse en generalidades indiferentes, no pudo ser igualada por el mismo Longino. Su ejemplo desaparece con él. Cuando la crítica regresa de su demorado viaje por los sistemas, comienza otra vez titubeante, como si Aristófanes nunca hubiera existido.

231. Pero Aristófanes es sobre todo un polemista. Su juicio es siempre un ataque, mucho más que una interpre-

tación. Sus elogios están matizados de ironía. No puede hablar sin guiñar el ojo. Recorramos las principales manifestaciones de su crítica, en orden creciente de importancia.

232. Lo primero que en Aristófanes se advierte es la autocrítica, la conciencia de la propia obra que Sócrates echaba de menos en los poetas (§ 177). En las "parábasis", el coro se desentiende del asunto de la comedia y se enfrenta con el público. A través de estos entreactos, Aristófanes, siempre con aquella redentora sonrisa —fiel de su buen gusto y contrapeso de toda posible pedantería—, emprende breves elogios de sí mismo. Aunque no sea verdad que lo haya realizado del todo, nos dice entonces que se ha esforzado por limpiar la comedia de los acarreos adventicios, del cieno original en que brotó aquella grosera planta, jardinándola y podándola convenientemente para ofrecerla en su actual pureza. Pero no podía cortar el cordón umbilical de la comedia, que la liga a las embriagueces dionisiacas. El relajamiento periódico, la estación de asueto, ejercen una función de higiene. El chino, gran maestro de las costumbres, se encierra de tiempo en tiempo en su casa para aflojar las amarras de la coerción social; no se deja abordar ni de su familia, y grita y se enfurece a solas, y suelta todos los resortes opresos. Después, reaparece entre los suyos muy bien aseado por dentro y por fuera, muy cortés y afable. En el Brasil, donde el Carnaval asume proporciones de ritmo sociológico, la tolerancia de una semana descarga el ambiente para todo el año. Después, la vida recobra su paso, cae el telón, y ni siquiera se ve en la calle un confetti o una serpentina. ¿Privar al público, en las Grandes Dionisiacas, de las alegrías tradicionales? Sería casi un error cívico, además de ser un solecismo poético (§ 217). La rectificación de Aristófanes se reduce a suprimir ciertos excesos inútiles; pero ni siquiera prescinde siempre de los adminículos fálicos que usan los actores cómicos, y que hoy nos parecen incompatibles con aquellos airosos versos. La *Lisístrata* está en un extremo con sus escenas escabrosas; en el otro extremo están

Las nubes, Las ranas, Las aves, donde no hay asomo licencioso.

233. En la segunda versión de *Las nubes*, el coro nos informa de que la primera fue injustamente postergada; pero como el poeta tiene prendas de la justificación del auditorio, por el aplauso que otorgó a su comedia *Daitales* (comedia hoy perdida, en que el joven virtuoso se opone al joven pervertido), ahora se presenta otra vez al dictamen, modestamente y con tono mesurado y sencillo. Ha prescindido del ridículo colgajo de cuero que hace reír a los muchachos, de las manoseadas burlas contra los calvos, del *Córdax* o danza lasciva, de los viejos apaleadores, de los alaridos extremosos; y sólo confía, para agradar, en el mérito de sus versos. "Y conste —dice— que no por eso me envanezco, ni me doy aires sublimes desordenando mi cabellera. Tampoco os molesto repitiendo asuntos conocidos, sino que os traigo invenciones nuevas, hijas de mi musa y que a ninguna otra se parecen, sazonadas de dulce ingenio." Se declara satisfecho de haber atacado al Cleón poderoso y dejar en paz al Cleón vencido. Censura a Eupolis y a Hermipo porque, para maltratar a Hipérbolo —el sucesor de Cleón— creen legítimo ensañarse contra su madre, a quien presentan como una vieja desvergonzada. ¡Apréciese por aquí la holgura de las libertades atenienses!

234. En la parábasis de *La paz*, Aristófanes reclama para sí el título de primero entre los poetas cómicos, por haber acabado con los fáciles chistes sobre los harapos y los piojos; por haber desterrado del teatro a esos Héracles panaderos y hambrientos (como el de Eurípides en su perdido drama satírico *Sileo*); a esos esclavos llorones, enredadores y azotados. Él ha sustituido semejantes vulgaridades con muestras del arte más subido; ha edificado una obra protegida por torreones de nobles palabras, altos pensamientos y donaires de buena ley, de ésos que no se encuentran en mitad del arroyo. Él no ataca a la gente oscura ni a las indefensas mujeres, sino —nuevo Héracles— acomete a los poderosos y, por encima de todo, al monstruo espantoso de la guerra.

235. En la parábasis de *Las avispas* vuelve sobre iguales temas. Hace notar —alusión probable a algún rival— que no se ha prevalido de sus triunfos poéticos para darlas de seductor entre la juventud de las palestras, porque practica el respeto debido a la poesía, y nunca la pone al servicio de bajos menesteres. "Cuando os encontréis —exclama— con un poeta de mis excelencias, amadlo de veras, y guardad cuidadosamente sus pensamientos junto a los limones del cofre, para que perfumen vuestra ropa."

236. En estas declaraciones garbosas hay siempre ribetes de exageración. Él es el primero en saber que no está libre de las bufonadas que censura en los otros, por mucho que grite orgullosamente: "¡No pretenda deleitarse con mis obras quien guste de invenciones tan bajas!" En *Las Tesmoforias,* se permite representar a la madre de Hipérbolo en traza de usurera. En *La paz,* incurre en el tema de los calvos; y no bien acaba de predicar el respeto a la mujer, cuando alude a las matadoras miradas de Cina, bien que ésta era una cortesana a quien la alusión no había de desagradarle del todo. Varias veces insinúa que la madre de Eurípides era una verdulera vulgar, aunque las viejas biografías la describen como una dama distinguida. Incurre en el tema de los azotes en *Las ranas;* en *Los caballeros,* en el de los esclavos llorones; y en *Las nubes,* en el de las chinches, si no los piojos; el Héracles hambrón aparece en *Las aves*; y el famoso *Córdax,* en *Las avispas*; rutinas del género, fatalidad que la forma impone al pensamiento.

237. Hasta aquí la autocrítica. Otra manifestación del sentido crítico en Aristófanes es su cultura literaria y la pericia con que la maneja: la naturalidad y frecuencia con que se le ofrece el recuerdo de la poesía, como una parte más de la vida, en perfecta incorporación con sus hábitos mentales. En la memoria, una constante visitación de los versos; en el gusto, un tamiz que los escoge convenientemente; en el arte, una oportuna acomodación de las citas dentro de la propia obra. Condición del estilo, pero

condición ya crítica del estilo. A veces se trata de meras reminiscencias y alusiones. Los autores aparecen juzgados por el solo lugar que se les asigna. Si, en *Las avispas*, Aristófanes habla del Helesponto, la paráfrasis de Píndaro no es un mero adorno, sino un enriquecimiento. A veces se trata de meras pullas o breves juicios. Nombra una veintena de poetas entre Homero y Esquilo, y el doble entre sus contemporáneos. Acaba así por adquirir un valor documental, que permite reconstruir con algunos hitos la historia del teatro que nos falta. Aunque juguetea con Esquilo, no le niega su admiración y lo pone por encima de todos.* Es deferente para Sófocles. Y nadie ha podido contar las evocaciones que hace de Eurípides, éstas sí animadas invariablemente de un propósito satírico. Repara en el exceso de los exordios en los oradores de su tiempo (*Las nubes*), o en la pronunciación defectuosa de otros (*Las avispas*). Sus rápidos epigramas han salvado del olvido algunos nombres. Allí, entre los cómicos anteriores y contemporáneos, desfilan, clavados con la leve flecha aristofánica, Magnes, el de las pueriles invenciones para públicos todavía poco exigentes; Cratino, el viejo de las vehementes invectivas y el brillante lirismo, degradado por la embriaguez, y a quien el pinchazo de Aristófanes hará reaccionar al punto que todavía volverá por su honra y alcanzará un triunfo con su comedia *La botella*; Crates, costumbrista de sustancia escasa; Eupolis, Frínico, Hermipo y Amipsias, que lo imitan hasta donde pueden, y pueden poco, y para disimular su penuria abusan del priapismo escénico. Entre los trágicos, menciona y ajusticia de paso a Hierónymo, el hombre crapuloso y velludo que cree ver centauros en las nubes, como Hamlet en sus divagaciones; a Teognis, autor tan frío que, cuando se presentan sus obras, la Tracia se cubre de nieve y los ríos arrastran témpanos de hielo; a Morycos, más glotón que sabio; a Esténelo, insignificante y aburrido, empobrecido por

* Advierto una alusión contra Esquilo en *Las nubes* (§ 534 y *ss.*), sobre el mismo tema de la anagnórisis de *Las coéforas* que fue objetado por Eurípides y lo será por Aristóteles (§ 186 y 424-4º). Aristófanes dice que su comedia vuelve por segunda vez a los espectadores segura de reconocer entre ellos a sus partidarios, como la antigua Electra reconoce a primera vista el rizo de su hermano Orestes.

el descrédito a que lo llevaron sus plagios poéticos; a Filónides, duro y estúpido como un asno; a Filocles, pésimo versificador y plagiario; a Carcino, el de los dioses lamentosos, y a sus cuatro hijos: Jenocles, poetilla que todo lo remedia con los escenarios suntuosos, y los tres danzarines liliputienses cuyos nombres no hemos averiguado; a Mórsinos, a Acéstor, a Melantio, víctima aquél de su condición de extranjero y éstos de su mala suerte. Y, en fin, al más ilustre, al que llama verdadero poeta aunque tampoco le perdona las burlas, a su amigo Agatón.

238. Cuando Atenas estaba empeñada en la lamentable expedición de Sicilia, aunque todavía no llegaban nuevas del desastre, Aristófanes presenta *Las aves* —considerada hoy como su mejor comedia— a modo de juego literario que aleje las preocupaciones reinantes. Entre los que solicitan ser admitidos a la nueva ciudad de las aves desfilan no menos de once músicos y poetas. Las alusiones a Homero, Hesíodo, Anacreonte, Píndaro, Esquilo, Sófocles y Eurípides alternan con las alusiones a los filósofos Gorgias y Pródico, y hasta al astrónomo Metón. Se habla de la lepra de Melantio, de la escualidez de Leotrófides. Se compara al feo Filocles con la abubilla. No podía faltar el famoso lírico Cinesias, largo como un tilo. Su arte, que no busca el bien, sino el placer, será censurada por Platón (§ 265). Aristófanes parodia la poesía de Cinesias, etérea y engañosa, aunque no exenta de atractivos. En la *Lisístrata*, hará de él una criatura inolvidable, presentándolo como el esposo desesperado de Mirrina. Y si a él no quiso referirse, parece inevitable que el público asociara el nombre al de poeta tan conocido. El orador Lisias asegura que, más tarde, Cinesias trocó la poesía por el lucrativo oficio de delator o sicofante. Ya sabemos que tuvo parte en el abominable decreto que prohibió los coros de las comedias.

239. La parodia, especie de crítica en acción y que supone un estudio previo del modelo, es también una manifestación del sentido crítico de Aristófanes, como lo es de la comedia de la época en general (§ 192). Aristófanes se

complace en parodiar situaciones, frases, metáforas, figuras que, traídas del ambiente trágico al cómico, resultan risibles. Remeda el modo de hablar de la gente conocida, los neologismos efectistas en los discursos de Cleón, etcétera. Imposible catalogar tales parodias, disueltas en las escenas como la sal del guiso. Su víctima habitual es Eurípides. En una tragedia perdida de éste, el rey Telefo tiene a raya a los monarcas griegos y los obliga a escucharlo, poniendo un cuchillo sobre el cuello del niño Orestes. En *Los acarnienses*, Diceópolis tiene a raya a los carboneros, amenazándolos con destripar un cesto de carbón que lleva en los brazos. En *Los caballeros*, el Paflagonio (apodo de Cleón) se despide de la corona que le arrebata su vencedor el choricero, en versos que imitan los adioses de la Alcesta de Eurípides a su lecho nupcial. En *Las Tesmoforias*, la espléndida farsa sobre la prisión y fuga de Mnesíloco es una obra maestra tejida con pasajes de Eurípides.

5. Aristófanes contra Eurípides

240. El peso de la crítica aristofánica se deja sentir singularmente en las tres comedias a que vamos a referirnos, donde Eurípides figura como personaje: *Los acarnienses*, *Las Tesmoforias* y *Las ranas*. En *Los acarnienses*, el buen pacifista Diceópolis ("Amigo del pueblo") tiene que defenderse contra la furia de los sanguinarios carboneros, que quieren lapidarlo como a enemigo de la patria y vendido a los lacedemonios. La mejor defensa consistirá en moverlos a compasión, porque de razones no es fácil que entiendan. Habrá, pues, que acudir a Eurípides, maestro de las grandes pasiones, dueño de todos los secretos para provocar las lágrimas. ¿Qué ayuda pedir al soberbio trágico? Lo primero es que preste a Diceópolis sus muchos y pintorescos disfraces, aquellos de que tanto abusa para presentar a los héroes en traza de hambrientos y lisiados. Eurípides, llamado a comparecer en escena, lo hace mediante una tramoya, como los dioses que bajan del cielo en sus tragedias. La elección del disfraz es una verdadera revista de las obras de Eurípides. ¿Convendrá usar el disfraz de Eneo, agobiado de se-

nilidad? ¿El de Fénix, más bien, herido de lamentable ceguera? ¿El de Filoctetes, caído en la mendicidad? ¿O el del mutilado Belerofonte? No: Diceópolis prefiere otro, no recuerda cuál: se trata también de un mutilado, cojo por más señas, y todavía más miserable que los anteriores; de uno que, por cierto, habla por los codos y nunca se decide a cerrar la boca. ¡Ah, pues es Telefo! Por ahí debe de andar su disfraz, que lo busquen. Está entre los harapos de Tiestes y los de Ino. ¡Aquella guardarropía es una verdadera tienda de trapero! Diceópolis solicita, además, algunos objetos adecuados a la situación, de que los personajes de Eurípides acostumbran servirse. En el caso de Telefo, parece indispensable completar la mascarada con el bonete misio, el cayado, el canastillo viejo y lleno de desperdicios, la escudilla, el cántaro tapado con una esponja; y hasta algunos hierbajos de salud —¿por qué no?— en recuerdo de la madre de Eurípides. Que Diceópolis aprenda ahora unas cuantas frasecitas apropiadas a la circunstancia, bonitas, bien enredadas, que impresionen por incomprensibles, y cátate el milagro. "Pero —exclama Eurípides— ¿te propones, entonces, robarme toda la tragedia? Si te me llevas todo eso ¿con qué voy a componer mis nuevos dramas?" Saquemos el saldo: *a*) abuso de la conmiseración y las lágrimas; *b*) indigna representación de los héroes trágicos, siempre en figura de ganapanes y mutilados; *c*) errado empeño de rebajar la alteza trágica con un realismo inútil; *d*) abuso del *Deus ex machina*; *e*) abuso de expresiones alambicadas.

241. En *Las Tesmoforias*, se acusa a Eurípides de ser enemigo de las mujeres. Las viejas biografías lo presentan como misógino, y le atribuyen desgracias domésticas nunca comprobadas. Pero las viejas biografías tienden a considerar como rasgos de la vida real de Eurípides algunas situaciones que aparecen en sus tragedias. Ya lo presentan como marido engañado, por imitación de su Teseo y su Proteo; ya como bígamo, a semejanza de su Neptolemo; y hasta se pretende que murió desgarrado por los perros a la manera de su Acteón, o asesinado por las mujeres enfurecidas al igual de su Penteo. Lo más curioso es que se den por verdaderas

aventuras de Eurípides las risibles fantasías con que la comedia lo ridiculiza (§ 488). Por influencia de *Las Tesmoforias*, se vino a creer que Eurípides había sido víctima de alguna conjuración femenina. La acusación que en esta comedia se le hace carece, a primera vista, de sentido crítico, y muchos la pasan por alto. Murray, al explicar los posibles fundamentos de la acusación, nos descubre, sin proponérselo, su valor crítico. No enemigo: psicólogo de las mujeres; descubridor, pues, de su secreto: esto era Eurípides. No en vano se asegura que influyó su madre en la formación de su carácter, despertando en él una atención sincera para el alma femenina. Las convenciones sociales esperan que el respeto a la mujer se revele en una representación borrosa y anodina de su carácter. El proverbio griego dice que la mayor honra de una mujer está en que no la mienten los hombres. Todavía Menandro, que vive en época de relajamiento, afirma que "la puerta del patio es el límite extremo que puede franquear una mujer honesta". Y he aquí que Eurípides, primer intérprete verdadero del alma femenina, se atreve a romper el tabú. Eurípides anima a la mujer en sangre y en espíritu: luego es un osado, un irreverente, un enemigo. Se le ha comparado con Ibsen que escandalizó a los comienzos y luego fue proclamado campeón del feminismo. Hoy las sufragistas recitan los versos de la *Medea*. Aristófanes ha tocado un punto sensible. Aunque por modo negativo, destaca la importancia de Eurípides como intérprete de la mujer. La mujer, de criatura inconsistente que era, ha pasado a ser la criatura de carne y hueso; baja del coturno y se arranca la máscara, para desgarrarse de dolor las mejillas. ¿Quiso decirlo así Aristófanes? ¿Se trata más bien de un acierto involuntario? El humorismo disimula el alcance de sus intenciones. Basta que haya percibido en la tragedia de Eurípides un nuevo tipo de mujer. Después de todo, tampoco Aristófanes ha dejado de sentir, a su manera, una inquietud semejante. El grito: "¡Si las mujeres mandasen!", está representado en el siglo V a. C. —además de cierta pieza de Ferécrates— por la *Lisístrata* de Aristófanes. Allí las mujeres hacen una huelga de amor para obligar a atenienses y a lacedemonios a deponer las armas. Y ya vimos que *La*

asamblea de las mujeres muestra singulares semejanzas con las concepcciones sociales de la *República* de Platón (§ 233). Y por cierto que el comunismo sexual propuesto en esta obra —teoría muy difundida entre ciertos utopistas de la época, según consta por la *Política* de Aristóteles— es menos respetuoso para el albedrío de la mujer que todas las obras juntas de Eurípides.

242. Volvamos a *Las Tesmoforias*. Las mujeres se quejan de que Eurípides analice impúdica y despiadadamente sus sentimientos, llenando a los hombres de suspicacia. "No puede una romper un plato, tener jaqueca o amanecer un poco pálida, sin que el poeta sospeche que ello es síntoma de un amor culpable. Ya no tiene una libertad para nada. ¡Hay que acabar con este hombre!" Y se organiza una verdadera conspiración en contra suya. Eurípides discurre deslizar entre las mujeres algún amigo que lo defienda. Pero este amigo tiene que disfrazarse de mujer necesariamente. ¡Quién mejor que Agatón, con su aire dulce y afeminado! Agatón no se atreve a aceptar el delicado encargo. Eurípides acude a su pariente Mnesíloco, y éste, convenientemente ataviado, se lanza a la batalla. Pide la palabra; argumenta como mejor puede, tratando de desarmar la furia de las hembras. Confiesa que Eurípides ha dicho algunas atrocidades contra ellas. ¡Pero, en cambio, señoras mías, lo que se ha callado! Y aquí enumera una serie de travesuras y disimulos femeninos de gusto aretinesco. Ya se ve que Aristófanes, como de costumbre, se burla también de lo que pretende defender. No ha querido más que explotar una espléndida situación cómica para divertirse y divertirnos. Alguien avisa a las mujeres que anda entre ellas un traidor. Se procede a una revisión cuidadosa; Mnesíloco es descubierto y aprisionado. Comienza entonces a meditar en los recursos y tretas que el propio Eurípides usa en su teatro cuando pone a sus personajes en trance parecido. Y aquí sobreviene la mayor parodia que conoce la Antigüedad, calcando escenas de la *Helena* y el *Palamedes* de Eurípides. Éste acude en persona para salvar a su amigo, ora bajo los arreos de su Menelao, ora en máquina volante bajo la figura de su Perseo. Pero es en

vano. Entonces reaparece en traza de vieja, acompañado de una muchacha que se encarga de distraer al guardia, mientras Mnesíloco logra huir.

243. En *Las ranas*, muerto ya Eurípides, la acción aconatece en el otro mundo. Esta vez ¿entenderá el público la comedia, o sucederá lo que con *Las nubes*? No —dice el coro—, el público es ahora más ilustrado que antaño; le ha aprovechado mucho el nuevo arte de Eurípides. Dionysos, tras algunas peripecias, llega a los infiernos. Va en busca de Eurípides, a quien se propone confiar el cetro de la tragedia. Pero Esquilo no está dispuesto a dejarse desposeer. Comparecen las sombras de los poetas. Se abre el juicio. Esquilo ataca, lleno de clamores elocuentes. Eurípides pára y contesta. La verdad es que lo hace con eficacia. Puede decirse que Aristófanes le concede un amplio derecho de defensa. Esquilo acaba por vencer en el ánimo de Dionysos, pero nosotros nos quedamos con la impresión de que el dios ha dictado su fallo dejándose llevar de sus inclinaciones, de su opinión ya anteriormente formada, mucho más que de las evidencias presentadas en el debate.

244. En el curso de este debate, ambos trágicos se critican mutuamente a propósito de su estilo, sus prólogos, los fragmentos líricos de los coros y hasta algunos versos destacados. Llega un momento en que Dionysos no sabe qué pensar: no bastan a fundar su juicio las solas consideraciones literarias. Entonces, como toda la crítica de su tiempo, acude a la prueba de la política. Veamos: ¿qué piensan uno y otro disputante de la conducta pública de Alcibíades? Las respuestas no resultan todavía decisivas. Las sombras se impacientan. ¿Qué piensan de los medios para salvar de la ruina a la ciudad? Eurípides se inclina a la moderación, como el mismo Aristófanes, según ya sabemos. Esquilo, en cambio, quiere la guerra: representa el punto de vista de su generación, el punto de vista de Pericles. La discusión se hace inacabable. Dionysos, urgido por Platón, de cuya hospitalidad se está abusando, apresura su sentencia sin tomar ya en cuenta más que sus gustos. La inspiración gigantesca de

Esquilo triunfa sobre el arte sabio y atormentado de Eurípides.

245. La censura de Aristófanes no es, pues, una ciega acometida, sino una postura literaria, fundada en criterio, experiencia y sensibilidad. El análisis de los efectos artísticos es ajustado y preciso, y no economiza esfuerzos de apreciación valiéndose de automáticas reglas. Claro es que, a cada paso, los motivos literarios se mezclan con los extraliterarios. Otra cosa ni siquiera sería soportable en una comedia. Así, se habla de ideas disolventes, de exaltación de los impulsos aviesos, de escepticismo dañino, de espíritu sofístico envuelto en paradojas que aturden, de inclinación a los secretos de alcoba y a los incestos, de todo lo cual la musa de Eurípides se convierte en una tercera. Pero, junto a esto, se habla también de la flojedad de la acción, de la fábula deshilvanada, de los prólogos redundantes, de las narraciones demasiado largas, de la corte de semidioses rebajada —por pueril realismo— en una Corte de los Milagros. Eurípides, dice Aristófanes, tiene manía de fabricar cojos y muestra unas aficiones de remendón. En cuanto a su estilo, o tropezamos con logogrifos, o con vulgaridades de la jerga jurídica más propias del ágora que del teatro, y que "llenan el lenguaje poético de tisana y chicana". El virtuosismo de Aristófanes alcanza aquí un punto culminante: las imitaciones de Eurípides podrían pasar por fragmentos originales. La comicidad llega al colmo, cuando Eurípides intenta consecutivamente la recitación de sus siete prólogos, y Esquilo le interrumpe siempre, completándole los versos con una muletilla risible. Pero también tienen comicidad el arrebato colérico de Esquilo, que a duras penas se contiene, sus imágenes de armería, y su evocación de los viejos marineros, fornidos y estúpidos. Eurípides, exclama la sombra de Esquilo, es el predilecto de los pícaros y ladrones, que en él aprenden a defender sus fechorías. Se jacta de haber enseñado a todos a expresar lo que sienten: ¡más le valiera no haberlo hecho, porque de paso ha enseñado a todos a maldecirlo! Aristófanes no responde ya de lo que le dice. Lo embriaga su fuerza. Aquello es ya la alegría destrozona del

niño, que acaba por hacer añicos sus muñecos; es el retozo del atleta que ignora el estrago de sus estrujones.

246. En sus años postreros, Aristófanes es un león fatigado. Sin embargo, todavía tiene vigor para trazar rumbos a la futura comedia, en *La asamblea de las mujeres,* en el *Pluto* y en las últimas obras desaparecidas. Y todavía deja sentir la garra en aquellas terribles palabras de su Carón, que debieron resonar tan lúgubremente sobre la ciudad empobrecida: "La riqueza siempre es cobarde."

VII. PLATÓN O EL POETA CONTRA LA POESÍA

1. Postura general de Platón

247. Los maestros itinerantes daban el conocimiento en discursos. Sócrates pretendía extraerlo de las intuiciones de cada uno. Aquéllos pasaban por Atenas, disertaban ante públicos escogidos y seguían de frente. Éste, verdadero hijo de la democracia, aunque ella acabó por ser para él una madrastra, predica la filosofía a todas horas y en todos los lugares. Quiere compartir con el pueblo los beneficios de la inteligencia. El desastroso fin de su experimento aleja de Atenas a sus discípulos y los lleva a adoptar, hasta cierto punto, una actitud de conspiradores del espíritu. El mismo Platón, aunque no comprometido con los sentimientos oligárquicos de su familia, prefiere por el momento abandonar su ciudad y se refugia en Megara. Debemos a la muerte de Sócrates el que Platón no se haya consagrado a la política en el sentido corriente de la palabra.

248. Aquel joven de ilustre familia, descendiente de Solón, Aristocles de nombre y luego apodado Platón por la anchura de sus espaldas que acaso debía al cultivo de la gimnástica, vencedor en los juegos ístmicos, educado en todas las disciplinas —música, danza, pintura y poesía— era un compendio de la civilización ateniense y parecía, según todas las previsiones, destinado a los deberes públicos y a lo que luego llamarían los romanos la carrera de los honores. Fue poeta lírico y trágico, y seguirá siendo poeta en la manera de su filosofía y en ciertos arrobos místicos que acompañan su pensamiento, aun en medio de las disquisiciones más áridas. Se acercó a Sócrates cuando contaba unos veinte años, y durante ocho, más o menos, disfrutó de su intimidad, y así se fue modelando al calor de sus enseñanzas. Cuando lo vio morir, comprendió su propio destino. El *Gorgias* es el tes-

timonio fehaciente de su dolor y de su ira. A la muerte de su maestro —como dice Schwartz— siente encenderse en su corazón una llama que consumirá toda la ética tradicional de su pueblo.

249. Ha comprendido: las leyes existentes no merecen el holocausto voluntario de Sócrates, justo entre los justos y el más sabio y bueno de los hombres. Los gobiernos están mal construidos desde la base. No se curarán por sí mismos. Ni siquiera una revolución podría remediarlos. Sólo una transformación profunda, cimentada en la filosofía, los llevará a la verdadera justicia. Si la Carta VII es auténtica —y las autoridades se inclinan cada vez más a aceptarlo— ella nos describe claramente esta actitud ante el problema político: "La desdicha del género humano —afirma— sólo tendrá fin cuando la casta de los filósofos ocupe el poder, o cuando por obra de un milagro los gobernantes vengan a convertirse en filósofos." De suerte que la Atenea Política, la mente creadora de la ciudad, sigue siendo —como a lo largo de toda la edad a que se refiere nuestro estudio— la inspiradora de todo pensamiento teórico, y aun del más puro contemplador de las ideas abstractas que conoce la humanidad.

250. Sus primeros viajes no están muy claramente establecidos. Suele hablarse de Egipto, del Asia menor, de Creta, de Italia y Sicilia. Aquí pudo comenzar su relación con los pitagóricos, que fue tan fecunda. Se asegura que ofendió a Dionisio I de Siracusa por la libertad de sus expresiones. El tirano lo entregó a un embajador de Esparta que lo vendió como esclavo a los eginetas. Lo rescató un viajero cirenaico llamado Anníkeris. Regresa a Atenas, como parecía irremediable. Y, como tenía que suceder, los socráticos lo rodean. A la filosofía de la ciudad —dice Landsberg— sucede la filosofía de la secta. Pero hay que entenderlo: de la secta al servicio de la ciudad. Platón había cumplido ya cuarenta años cuando fundó la Academia. Si es imposible que el filósofo sea monarca, prepárese al menos para ser el consejero de los monarcas, el legislador. Tal es la inten-

ción general de la Academia. La ciencia ya no ha de nacer y morir con el sabio, como en la época de los grandes jonios, sino que ha de trasmitirse de generación en generación. Pero de tal suerte aparece Platón sumergido en las cosas universales, que el mismo Aristóteles ve con asombro —y lo propio acontecerá a Dionisio II de Siracusa— que, tras de cautivar a sus oyentes con sus explicaciones sobre la función del bien en la sociedad, el maestro pasa a ejemplificar la figura del bien supremo ¡con el estudio de la geometría! Esta irreductible exigencia filosófica de Platón será la causa de sus desgracias.

251. Más tarde, en efecto, y ya cumplidos los sesenta años, aceptó una manera de incursión en la política activa, y salió mal de ella porque no aceptaba compromisos con la verdad pura. Invitado para educar y aconsejar a Dionisio II de Siracusa, hace dos viajes en que se ve envuelto por las intrigas de aquella corte inquieta, al punto que peligra su vida. En vano procura convertir al joven tirano, como más tarde lo procurará Aristóteles con Alejandro. En tiempos de la hegemonía de Tebas, llegó a decirse que la grandeza de aquella ciudad era fruto de la filosofía: Epaminondas no dejó de aprovecharse de las enseñanzas del pitagórico Lysis. ¿Por qué no había Platón de ensayar por sí mismo el valor de la inteligencia como correctivo de la espada? Aunque Dionisio se conservó fiel a su maestro —con quien siguió correspondiendo sobre las dudas que se le ofrecían, y sobre cuyas doctrinas tuvo la osadía de escribir— es lástima que Dionisio no haya sido de mejor madera, o que las circunstancias hayan sido fatalmente adversas. Platón fracasa en Siracusa, y con él fracasan algunos discípulos de la Academia que se embarcaron en aquella aventura. Este fracaso de la filosofía tiene larga trascendencia histórica. Siracusa, bajo un monarca griego, hubiera podido cumplir su misión de atajar a Cartago. No se logró. Los romanos heredarán tal misión. El que ellos la hayan realizado, determina el futuro duelo entre la Europa oriental y la Europa occidental.

252. Platón reanuda el trabajo de su Academia, que lo ocupa en total por cerca de cuarenta años, y un día cae muerto en medio de un banquete de bodas.

2. La Academia

253. Si en el siglo v la juventud estudiosa esperaba el paso de los maestros sofistas, ahora, en el iv, concurre a Atenas e ingresa en la Academia de Platón o en la Escuela de Isócrates. Más adelante compararemos al filósofo con el retórico (§ 307). Para apreciar la liberalidad de la Academia, baste considerar que Eudoxo de Cícico, el matemático, se trasladó a ella en compañía de sus discípulos, aunque Eudoxo y Platón no dejaban de disentir en muchos extrémos de la ciencia.

254. En Megara, donde buscó refugio cuando su primer salida de Atenas, Platón había tomado contacto con Euclides, heredero de los eléatas; y acaso en la escuela de Euclides —de quien recibió algunas influencias— concibió el proyecto de su futura Academia. En ella, junto a la inspiración pitagórica general, se dejan sentir los restos del pensamiento eléata, y en cambio apenas hay huella de aquel pensamiento jónico que desaparece de Atenas con Arquelao, maestro de Sócrates, para sólo resucitar con Epicuro de Samos. De cierta manera esquemática, puede admitirse, con el testimonio de la Carta II, que Platón, en toda la primera parte de su obra, no ha llegado a una doctrina personal, y se limita a exponer a Sócrates, transportándose a los años mejores de su vida (§ 142 y 144). Prima en él la visión artística sobre la investigación espiritual. Ésta, en cambio, predomina en la segunda etapa, la cual es algo anterior a la Academia. En esta segunda etapa los dones puramente artísticos de Platón, si no decaen, pasan a segundo plano.

255. El pensamiento de Platón se desarrolla y evoluciona. Aquí sólo nos referiremos a aquellos aspectos de su filosofía que sirven de puntos de inserción a su poética. Conviene recordar que los diálogos, más que el contenido mismo de la filosofía platónica, nos dan los límites en que ella se

distingue de las demás. Ya sabemos que de Platón y de Aristóteles conservamos respectivamente las mitades inversas (§ 53): respecto a Platón, el trabajo público y no el escolar, y lo contrario respecto a Aristóteles. Burnet observa que de aquí proviene la dificultad para entender el tránsito entre el maestro y el discípulo. Las conferencias académicas de Platón, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a la obra aristotélica que poseemos. Los diálogos de Aristóteles, que no poseemos, debieron de parecerse mucho a los de Platón que poseemos. Jaeger ha demostrado la primera sospecha, reconstruyendo hipotéticamente una lección esotérica de Platón. Y en todo caso, el expositor de Platón tiene que completarse con Aristóteles (§ 327).

256. La Academia se reconstruye también por hipótesis, pero tenemos de ella una clara idea. En las *Leyes* nos da Platón un programa para la enseñanza secundaria. En la Academia encontramos la primera imagen de una universidad. Casa de estudios e investigaciones donde maestros y discípulos solían hospedarse, contaba con aulas, laboratorios, jardines y una capilla dedicada a las Musas. Los estudios se escalonaban en un conjunto de gradación ascendente. Se comenzaba por las ciencias, germen del futuro Quadrivium, desprendiéndolas de toda aplicación práctica y orientándolas como un álgebra teleológica hacia un fin superior. En primer lugar, la aritmética, en busca de la ciencia del número y el concepto de la unidad. En segundo lugar, la geometría plana en busca de los conceptos espaciales. En tercer lugar, la geometría de tres dimensiones, en busca del concepto del sólido, como tránsito hacia la astronomía. La astronomía después, que investiga el movimiento aprehensible por los ojos. Y finalmente la armonía, o estudio del movimiento aprehensible por el oído, así como de los intervalos pitagóricos reducibles a razón matemática. Por el testimonio de la comedia, sabemos que tampoco las ciencias naturales eran ajenas a los platónicos: Epícrates los presenta discurriendo sobre el lugar que corresponde a la calabaza en la naturaleza, aunque este rasgo correspondería mejor a los peripatéticos (§ 200). Una vez recorrido el ciclo, la ciencia

debía entregar sus resultados a la dialéctica; la cual, en su madeja de preguntas y respuestas, trata de coordinar en un todo las hipótesis particulares de las distintas ciencias, coordinación que, a su vez, importa una trascendencia.

257. Este organismo del conocimiento se funda en una concepción pitagórica: el trascender las cosas del mundo sensible —que no existen plenamente, sino sólo están en vías de ser— para alcanzar las cosas del mundo ideal, que realmente existen.* La filosofía platónica está gobernada por dos propósitos esenciales: la salvación del alma y el servicio de la humanidad. El primer propósito redunda sobre el segundo, pero éste nunca debe perturbar con miras utilitarias la libre y desinteresada investigación que aquél supone. El método de trabajo sigue una doble vía: el análisis y la división. Platón no inventó el análisis —antes de él se usó, por ejemplo, la prueba "apagógica" o por reducción al absurdo—; pero Platón dio al análisis su cabal estructura, completándolo con la síntesis que hace reversible la cadena de consecuencias. La división conduce a la clasificación y a la definición, por un proceso de dicotomía: partiendo del género que teóricamente origina la especie mental considerada, se van relegando a una mano los aspectos indiferentes o adventicios de dicha especie, y a otra mano sus aspectos integrantes. La suma de estos aspectos integrantes es la definición. Ahora bien: la pura dialéctica reduciría a Platón a la teoría de las ideas o formas y de los números. Los entes de intelección pura se mantendrían aislados y ariscos unos frente a otros, sin llegar a esta amalgama plástica, a esta mutua compenetración de que resulta el universo. Pero no sucede así. En las exposiciones de los diálogos, se tiende el puente entre el mundo real y estático y el mundo dinámico del advenir —cubriendo puntos tan esenciales como las nociones de Dios, el alma y la vida futura—, mediante la fa-

* En este sentido debe entenderse la discusión del *Protágoras* sobre la aparente contradicción de Simónides que, tras de declarar: "¡Cuán arduo es llegar a ser virtuoso!" rechaza la afirmación de Pitaco: "¡Cuán arduo es ser virtuoso!" Sandys cree, equivocadamente, que hay aquí una burla a Simónides. También la *República* cita a Simónides, para discutir su definición de la justicia: "El pago de lo que se debe."

bulación, el mito, la alegoría. De suerte que el pensamiento poético de Platón es consustancial con su pensamiento filosófico.

3. La crítica en Platón

258. Fuera de generalidades teóricas o de discusiones no literarias en torno a Homero y a Hesíodo, hasta ignoramos sus gustos concretos, por haberse perdido las obras de Tínico y Antímaco que merecieron sus encomios. Se sospecha que Antímaco no pasaba de un alambicado, precursor de los alejandrinos. Su *Tebaida* comienza con la muerte de Meleagro, y al final del libro XXIV todavía no logra agrupar frente a los muros de la ciudad a los siete héroes. Cuando Antímaco leyó en público su poema, todos los presentes fueron desapareciendo uno por uno, hasta que sólo quedó Platón. "No importa —dijo el poeta—. El juicio de Platón vale para mí por otros mil." Y continuó su recitación. Se asegura que Platón lo prefería a Querilo, e hizo traer todas sus obras desde Colofón, patria de Antímaco. Cuando cita a Simónides, lo hace para objetos no literarios (§ 257 *n.*). En el *Meno*, cita a Píndaro como uno de los "divinos poetas"; y los versos de éste sobre el reinado de las leyes vienen varias veces a su memoria como un pasaje favorito (*Protágoras*, *Gorgias*, *Symposio* y *Leyes*). En el *Lysis*, recuerda una estrofa de Solón, aunque sin nombrarlo; y lo alude de nuevo en el *Carmides* y en el *Timeo*, asegurando que, de haberse consagrado por entero a la poesía, Solón sería tan grande como Homero y Hesíodo. En las *Leyes*, recomienda el elogio de la lealtad política según Teognis, pasaje que parafrasea en el *Meno*. En la *República* y el *Eryx*, cita a Arquíloco. Entre los trágicos, evoca tres pasajes de *Los siete contra Tebas* (*Eutidemo* y *República*); y protesta contra las expresiones sobre Apolo puestas en boca de Tetis (*República*, *Fedón*, *Symposio*). De Sófocles sólo mienta el nombre (*Fedro*. Ver: § 267); pero un verso de éste, en el *Áyax*, aparece atribuido a Eurípides (*República* y *Teages*); y cita dos veces a Eurípides en el *Gorgias*. Difícilmente podríamos encontrar intención de crítica literaria en estas rápidas menciones.

259. El lugar de Platón está en la filosofía y en la estética, no en la crítica literaria. Se ha dicho que era crítico a pesar suyo. Mejor se diría que crítico por naturaleza, nunca quiso detenerse a serlo por ejercicio, en su prisa de llegar "a las íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas". Con todo, su rica sensibilidad para el disfrute literario hace que el temperamento platónico y el temperamento poético se confundan. Nadie ha entendido mejor que Platón los trances poéticos, ni los ha descrito con mayor entusiasmo. Naturalmente, sus incursiones en la literatura aparecen dominadas por la preocupación ética, pedagógica, política, inevitable en su tiempo. Más aún: esta preocupación, que hasta entonces sólo se manifestó esporádicamente, en él cuaja en sistema, en programas para la ciudad ideal y la formación del recto ciudadano. De aquí su cautelosa actitud ante los poetas, que después analizaremos (§ 268 y *ss.* 286 y *ss.*).

260. Mucho nos hubiera consolado el comprobar aquella insinuación de Zeller, que atribuye la cautela contra los poetas a las interpolaciones del discípulo y copista Filipo de Opunto. Pero mucho más nos consuela que el mismo Platón haya sido un alto poeta: trágico en el movimiento de los diálogos y los efectos escénicos, como la llegada de Alcibíades en el *Symposio;* épico en las narraciones de la Atlántida, que cautivan para siempre la imaginación de los hombres; lírico en la evocación de los platanares de Iliso, de la turbadora Safo y del sabio Anacreonte —maestros eternos de amor—, o en la parábola de las cigarras, en quienes la canción encuentra sus últimas formas naturales.

261. Intentemos una nueva recapitulación (§ 180). Pongamos a un lado a Aristófanes que, por excepción, se acerca a la crítica independiente. Aristófanes no se desliga del todo de motivos ajenos, es verdad. Mezcla la crítica con el capricho impresionista, y se ve arrastrado por el curso polémico. Como es comediante, tiene que atender a las exigencias del sentir público. Por ellas dirá más tarde Aristóteles que las mayorías son mejores jueces que las minorías selectas; y

más tarde aún, Lope de Vega, que al vulgo hay que hablarle en necio para darle gusto. En todo caso, hubiera sido imposible dar la crítica pura en forma de comedia. Pero dejemos a Aristófanes que es, como quiera, la mayor aproximación de la crítica. En los demás testimonios de la Edad Ateniense que venimos estudiando, la "torsión ética", que dice Saintsbury, es más perceptible todavía. Prescindiendo de aquel sentimiento indefinido a que se refiere nuestra primera lección, el cuadro se reduce a esto: los físicos piden a la poesía la representación del universo, y le oponen reparos teóricos o la defienden con recursos alegóricos; los sofistas buscan en la poesía los estímulos cívicos, y en la prosa la función persuasiva, que comunique a los auditorios la ilusión de la verdad; los historiadores exprimen en el poema la representación del hecho social, y examinan la veracidad del dato envuelto en las galas artísticas; Sócrates investiga la utilidad moral del arte, y distingue entre el don creador y la facultad crítica. Y Platón ahora, legislador de la perfecta república, subordina rigurosamente la apreciación crítica a los fines del Estado, acomodando la poesía dentro de una figura política que, a su vez, acomoda en una figura filosófica. Jenófanes y Heráclito, por ejemplo, han censurado a Homero, mientras otros lo defienden con subterfugios que "se quiebran de puro sutiles". Unos y otros han considerado la poesía con un criterio extraliterario. Y la mayoría de los filósofos apenas roza ligeramente la poesía, en su viaje de descubrimiento hacia la sustancia universal. Pero ahora, con Platón, la mente griega se plantea nítidamente el problema de la ciencia política. Bajo esta refracción, la crítica queda obligada a definir cuáles son las maneras de poesía y de música convenientes o siquiera tolerables en el Estado ideal, en el mejor de los estados posibles.

4. Análisis de los diálogos

262. Por todos los diálogos andan dispersos los hacecillos de la poética platónica. Si la imagen del poeta está descrita sobre todo en el *Ion* y en el *Fedro,* su función social resulta mejor definida en la *República* y en las *Leyes.* Esbozados

ya a grandes rasgos la enciclopedia de Platón, su escala de conocimientos y sus métodos, hay que detenerse en el análisis de algunos lugares clásicos para dibujar el contorno de su poética. La poética está comprendida en la estética, y en ella se mezclan consideraciones sobre la música, hermana de la poesía, y algunos ejemplos de las otras artes.

263. En el *Ion* encontramos la teoría de la inspiración poética. Hay una piedra que Eurípides llama el magneto, generalmente conocida como la piedra de Heraclea. Posee la rara propiedad de atraer los anillos de hierro, y de comunicarla a su vez a los anillos que atrae. De suerte que con ella puede formarse una cadena atada por una fuerza invisible. De igual modo la poesía establece una corriente de entusiasmo o delirio, que parte del dios o de la musa. Su primer eslabón es el poeta, y los eslabones sucesivos son el rapsoda o recitador y, por último, el auditorio. Esta energía misteriosa, y divina por naturaleza, no se parece al razonamiento, no convence o ata con los argumentos graduales de la dialéctica, sino que obra por contaminación, éxtasis, locura. El poeta, como la sibila, deja fluir de sí sus oráculos, su mensaje sobrenatural, sin saber bien lo que dice, como ya lo explicaba Sócrates (§ 177), y como Platón lo reitera en las *Leyes* y en el *Meno*. La musa, dice en el *Fedro*, se apodera de un alma delicada y virginal, la pone en estado de frenesí, y la hace producir aquellas expresiones rítmicas que son los poemas. Quien sea incapaz de locura será incapaz de poesía: noción que ya conocemos por Demócrito (§ 105). Homero considera al poeta como un inspirado y un autodidacto. Según Platón, de nada le aprovechan las reglas artísticas si no sabe ponerse en trance. Y lo propio puede afirmarse del rapsoda. Ion confiesa que acuden las lágrimas a sus ojos, o siente erizársele la piel y palpitar el corazón, cuando recita aquellos pasajes en que Odiseo se incorpora de un salto y abre sus flechas sobre el suelo para acribillar a los ya espantados pretendientes, o cuando Aquiles se arroja sobre Héctor, o cuando entonan sus lamentaciones inmortales Andrómaca, Hécuba y Príamo. Y el auditorio mismo, último eslabón de la cadena ¿cómo podría ser tocado por la

poesía sin cierta contaminación del delirio? Así como danzan los Coribantes a impulsos del arrebato rítmico; así como las Bacantes, presas de Dionysos, sacan leche y miel de los ríos, así se estremece entre realidades imaginadas toda la cadena de posesos. Ante el auditorio aparece el recitador, la corona en las sienes y todo él lujosamente ataviado. Nadie le ha robado su bien, nada le sucede aparentemente; y he aquí que prorrumpe en sollozos y en inesperados gritos de pánico. ¿Puede al auditorio conmoverse ante este sentimiento fingido si no cae, a su vez, en estado de alucinación? No, ciertamente —contesta Ion, dándose por convencido—: el mensaje del dios enloquece a todos.

264. Este espectáculo de locura debe traducirse ahora en el lenguaje de la filosofía platónica. El alma es anterior al nacimiento y posterior a la muerte. Trátase de un caso de memoria mística. El alma se acuerda de las cosas inmortales que conocía antes de su incorporación. Las vislumbres evocadas despiertan en ella una inextinta sed de amor absoluto, de belleza absoluta, de no perecedera verdad. La excelencia de la poesía se prueba por su fuerza de fascinación sobre las almas dotadas para recibir el mensaje trascendente. Es el dios quien habla y no el poeta. De otro modo no se entendería que el peor de los poetas, Tínico de Calcos, fuera escogido por alguna jerarquía superior para recibir un rayo de luz, para que de su boca saliera aquel peán que todos recuerdan con asombro. Según esto, la criatura poética ejerce un oficio comparable al del sacerdote, y digno de igual acatamiento. Sin embargo, cuando Platón dibuja su utopía política, él mismo se encarga de romper el encanto (§ 268 y *ss.* y 286 y *ss.*).

265. El *Gorgias* propone una gradación entre la mera experiencia, las artes inferiores y las artes nobles (§ 387). La cocina es una mera experiencia, que busca el placer de los sentidos sin investigar sus razones. La medicina es ya un arte, que atiende a la constitución del paciente y se deja guiar por principios. Pero las artes que sólo miran al placer sin considerar el bien o el mal que de éste resultan, ora se

refieran al cuerpo o al alma, son artes todavía inferiores, comparables a la adulación. Así acontece con la música de flauta o de lira, el arte coral o el ditirambo poético. Cinesias no se ocupa del bien o del mal que remueve en el corazón de sus oyentes (§ 238); y peor aún su padre Meles, el arpista, cuya música hasta puede decirse que era una aflicción para su auditorio. La musa de la tragedia, augusto personaje, se recrea en acariciar los impulsos viciosos, con descuido de todo propósito moral; su arte es de pura adulación. Igual cosa puede afirmarse de la poesía en general que, desvestida de su forma métrica, se reduce a un arte de palabras, a una manera de retórica. En cuanto a la verdadera retórica o arte del discurso, merece la misma censura cuando sólo trata de divertir. Calicles, personaje del diálogo, recuerda entonces que algunos discursos se proponen fines más saludables; y aunque concede que esto no acontece ya entre los contemporáneos, arguye con los nobles ejemplos de Temístocles, Cimón, Milcíades y Pericles. Se le objeta que aun estos grandes hombres buscaban ciertas satisfacciones particulares, y el éxito y el aplauso inmediatos. El arte superior, en cambio, nunca debe perder de vista el fin último, armónico o estructurado con el bien del alma; y esto, ya se trate del carpintero, del albañil, del constructor de barcos, del médico, del poeta, cada uno en su relativa medida. "El artista ordena las cosas, obligándolas a armonizar entre sí, para construir conjuntos regulares y sistemáticos", los cuales responden en definitiva a una idea de justicia, de adecuación, de templanza. Este fin último obliga a escoger conforme al bien, a restringirse y a castigarse.

266. En otro pasaje del *Fedro*, donde se discute un discurso de Lisias, se insiste en la necesaria secuencia y buena distribución de las partes que debe gobernar toda obra literaria. Hay una necesidad en el discurso, una organización semejante a la de una criatura viva, dotada de un comienzo, un medio y un fin: cabeza, tronco y extremidades, tramadas para la coherencia (Aristóteles recogería esta doctrina, que por lo demás parece bastante generalizada. Ver: § 419-3º). El efecto literario padece cuando esta serie natural no es

respetada. Como ejemplo de semejante error, se cita el epitafio de Midas:

Soy la mujer de bronce que yace en la tumba de Midas:
mientras las aguas fluyan y mientras crezcan los árboles,
he de durar tendida junto a la triste tumba,
he de decir al viajero que aquí reposa Midas.

Como se ve, no deja de ser exigente la retórica de Platón. Recuerdo aquí cierta observación de Unamuno sobre los poemas de Díaz Mirón, cuyas estrofas no siempre le parecen dispuestas en una serie necesaria. Los preceptistas españoles suelen citar al mismo propósito aquella quintilla de Moratín, en su *Fiesta de toros,* cuyos versos pueden cambiarse de sitio a voluntad:

Sobre un caballo alazano
cubierto de galas y oro
demanda licencia urbano
para alancear un toro
un caballero cristiano.

267. Por el mismo diálogo averiguamos que hay, en la tela de la retórica, muchas mallas sueltas. Vuelve el símil de la medicina. No basta saber cuáles drogas producen calor, cuáles refrescan, cuáles provocan el vómito o la purga: hay que saber, además, a quién, cuándo y en qué dosis deben administrarse. Tampoco basta saber cómo se hace un largo discurso sobre un breve asunto, un breve discurso sobre un largo asunto, un discurso triste, terrible o amenazante; ni hay que figurarse que por sólo eso Sófocles o Eurípides pudieron dominar el arte de la tragedia. En la oportunidad y en la ordenación está el secreto. No se es músico por saber dónde está la nota aguda y dónde la grave. Esto no es más que el preliminar de la armonía; falta la armonía. El melífluo Adrastro o el gran Pericles se hubieran reído de este arte imaginario, que cree haber agotado su materia cuando bautiza los elementos inconexos con los nombres de "braquiología" o "iconología". La verdadera retórica nace de un cultivo artístico de los dones naturales; y, hasta donde ella es legítima, no debe buscársela en la dirección de Lisias o de Trasímaco. Sólo una orientación filosófica, capaz de

concebir y organizar los conjuntos, nos entrega el verdadero secreto. La frecuentación de Anaxágoras, cuyos temas favoritos eran el conocimiento de la mente y la negación de la mente, no resultó vana para Pericles. Platón considera a éste como el mayor retórico, aunque no se preocupara de los repelentes nombres de las figuras, porque su cultura filosófica, sobre el buen terreno de su naturaleza, lo llevó a dominar este arte de los conjuntos. Recuérdese que Nietzsche veía en Pericles una expresión del *Nous* de Anaxágoras. Esta concepción de la retórica fundada en dialéctica, política y ética inspirará más tarde a Aristóteles (§ 330 y 345).

268. Con la *República* abordamos temas más complicados, en que se cruzan las definiciones sobre el principio de las artes, los géneros literarios, los modos musicales y el objeto cívico de la poesía y de la música. Para mejor entender la postura de Platón, hay que generalizar un poco sus observaciones, relacionándolas con su sistema. Nos acercamos a aquel momento en que, como lo anunciamos al tratar del *Ion,* Platón rompe el encanto místico en que había encerrado al poeta, y lo expulsa de su ciudad ideal (§ 259 y 264). Apreciaremos ahora el alcance de su puritanismo estético. A no ser porque Platón ni siquiera piensa en las violencias materiales y deshace toda crueldad con el dulce imperio de la razón, su república hasta podría parecernos un Estado totalitario. Platón se ha propuesto el problema teórico de la utopía política, y la fuerza de sus argumentos lo arrastra a algunas conclusiones ingratas. Estas conclusiones ¿serán meramente provisionales? ¿Tal vez se han exagerado sus intenciones? ¿Tal vez la coerción que aconseja sobre la poesía es una mera consecuencia dialéctica de los postulados? Así lo han pensado algunos. Pero, dada la seriedad de sus fines, es difícil admitir que simplemente haya querido resolver un juego de ingenio. Tal es el peligro de las utopías: al simplificar la naturaleza, fatalmente conducen a las mutilaciones. Cuando el novelista divaga sobre lo que podrá ser un mundo de dos dimensiones o un mundo invertido en el espejo, no hay peligro. Pero esto no es un entretenimiento. Aquí se trata nada menos que de una cons-

titución política que aspira a la perfección; se trata de una comunidad humana que venga a ser el organismo del bien.

269. La discusión literaria aparece en el libro III de la *República* y reaparece en el libro X. Antes de abordarla, recordemos algunas nociones platónicas fundamentales. El hombre es imitativo por naturaleza; mejor aún: plástico a cuantas influencias le rodean. La imitación entendida así, huella que todo elemento del ambiente imprime en el ser, se convierte en el factor esencial de la educación. Inconsciente y gradualmente, nos vamos plegando a lo que imitamos. Alerta, pues, cuando se trata de formar ciudadanos perfectos.

270. En un sentido más limitado y concreto, las artes son operaciones imitativas. Como la palabra "imitación" cambia de matiz a lo largo de la obra platónica (lo mismo le ocurre a Aristóteles), el lector debe detenerse a sopesar la palabra cada vez que se le presenta. Algunos creyeron entender que esta imitación es una copia servil de la naturaleza; otros, que es una copia selectiva (§ 145, 172, 178-3° y 389). Desde luego, Platón no prescinde de los datos de la realidad objetiva al establecer su teoría del arte. No podría: es un temperamento sensible a lo que Píndaro llama "todas las cosas deliciosas de Grecia". Pero, a la luz de su filosofía, no es aventurado suponer que, aunque cuenta siempre con estos datos de los sentidos —únicos de que el artista dispone—, cuando habla de la imitación no piensa tanto en la reproducción de la naturaleza como en la representación jeroglífica, por medio del arte, de aquellas verdades esenciales, de aquellas ideas o formas sólo perceptibles para el alma, y de que los fenómenos son apenas sombras desmedradas. El arte vendría, pues, a ser un "ente intermediario" entre los dos mundos. En este sentido, podemos repetir con Walter Pater que Platón es un testimonio vívido del mundo invisible, sin negarle por eso el don de ver, de oír, de palpar, tan evidente en las cualidades mismas de su estilo. Él piensa del arte lo que él mismo hace con su arte de escritor: los colores del mundo sirven para evocar —imitar— las cosas de otro mundo.

271. El libro III de la *República* presenta dos objeciones a la poesía. Ante todo, objeta su mismo procedimiento; después, sus asuntos. Veamos lo que al procedimiento respecta. Si examinamos los poemas homéricos, encontramos que el poeta a veces habla por su cuenta, sea para expresar sus propios sentimientos, o sea para hacer sus narraciones. Otras veces, el poeta habla por cuenta ajena, e imita los sentimientos que pone en boca de sus héroes. Este análisis nos lleva a esbozar los tres géneros de la imitación literaria: en el primero, se imita llana y simplemente al personaje: tragedia y comedia; en el segundo, el poeta habla por sí mismo: ditirambo, lírica; en el tercero, se alternan las dos maneras: épica y géneros afines. Después veremos el efecto de esta teoría sobre Aristóteles (§ 396).

272. Aquí la objeción de procedimiento se enlaza con la objeción de asunto. Si el poeta es un ciudadano de la perfecta república, cuando hable por su cuenta sólo se permitirá la expresión de sentimientos nobles y superiores; sólo se permitirá imitar lo que hay de mejor en sí mismo, porque ha cercenado el mal de su corazón, y porque sabe que la imitación de las cosas torpes acaba por contaminar. Además, el imitar sentimientos ajenos es poco recomendable, porque equivale, por hipótesis, a imitar sentimientos inferiores: sólo hay excelencia en la autenticidad. Estos sentimientos ajenos que imita la poesía se reducen a imágenes de la pasión y del vicio, las cuales se atreven a presentarse con el pretexto de ser ajenas. Nada justifica esta imitación a los ojos del perfecto repúblico. Es peor que imitar grotescamente el ladrido de los perros o el trueno de la tempestad; en suma: las cosas extrañas o inferiores al hombre. En estos casos, el efecto no pasa de ser cómico, y no hace daño, pero tampoco hace bien. En cambio, la imitación de la pasión o del vicio es ya peligrosa en sí misma. Aquí se apoyan los que insisten en que Platón condena la épica y el drama, pero admite hasta cierto grado la lírica, siempre que sea vigilada por la idea política. De suerte que la emoción, de que el poeta parecía un mensajero divino e irresponsable, debe quedar sometida a una previa depuración.

273. Por otra parte, Platón afirma las excelencias de la especialidad. Sus ciudadanos no deben imitar en montón todos los oficios y las artes. Piensan, con el fabulista, "que lo importante y raro no es entender de todo, sino ser diestro en algo". El hombre es particular por naturaleza. Conviene que se perfeccione en una sola manera de imitación. Se esboza una teoría de las vocaciones: zapatero a tus zapatos. Sólo así, por la suma de las excelencias particulares, puede organizarse la total figura del Estado. Aquí no cabe siquiera la imitación de los sentimientos ajenos.

274. Si aparece, pues, en la perfecta república uno de esos poetas que lo mismo expresan el bien que el mal, lo masculino y lo femenino, lo rudo y lo muelle (Platón está pensando en Homero), le tributaremos todos los honores, lo coronaremos y ungiremos con mirra, y lo invitaremos a salir cuanto antes de nuestra ciudad. ¿Le tributaremos honores, lo ungiremos y lo coronaremos? ¿Luego Platón reconoce la libre dignidad estética, y sólo destierra de su república a los poetas por cumplir los postulados de su problema teórico? Ésta es otra de las salidas que los comentaristas han buscado al laberinto platónico, según ya lo habíamos insinuado (§ 268).

275. Salvando lo que va del dechado a la pobre realidad cotidiana, podemos ilustrar el caso con un ejemplo que nos toca de cerca. En el México de Porfirio Díaz, el positivismo oficial llegó a la noción de que la política debe fundarse en la pura ciencia, relegando a la categoría de "impulsivismo" (palabra spenceriana) toda política que daba la primacía a los estímulos cordiales. Tal fue la doctrina de los llamados Científicos. Con la palabra "impulsivismo" se persiguió a los descontentos; se la usó como hacha para destrozar los primeros brotes de lo que luego sería la revolución mexicana. Pues bien, los guardianes de la república platónica, que quieren mantener un Estado a base de moral inviolable, tienen igualmente que precaverse contra toda aquella efervescencia emotiva que puede perturbar la rigidez lógica. La poesía fomenta emociones que es indispensable desecar. Por

este camino se llega a la austeridad poética. Platón no vacila en aconsejarla.

276. En este punto, la discusión se derrama sobre la música. Se la debe orientar al "ethos", no al "pathos". Se rechazan en consecuencia los modos lamentosos y ululantes, como el lidio mixto y el hiperlidio; los orgiásticos como el lidio y el jonio. Sólo se aceptan los de tónica militar, como el dorio y el frigio izquierdo, y cuantos puedan fortalecer la bravura y la libre voluntad prudente, la moderación en la fortuna y el denuedo ante el infortunio. Vale la pena de aceptar una cierta monotonía, a trueque del bien social. Olvídense las novedades instrumentales excesivas, las arpas y dulcémeles de muchas cuerdas y llaves, y todo género de flautas. Consérvense la lira y la cítara, y a lo sumo, para los pastores, el caramillo. Es el combate de Apolo contra Marsyas. Húyase de variedades métricas inútiles, en cuya enumeración misma Platón afecta una ligera ignorancia. Y en cuanto a las palabras que acompañan al canto, procúrese la alianza de la noble música con el noble discurso. La misma doctrina puede aplicarse a la pintura y a los oficios, a la arquitectura, al cuerpo humano. La disciplina ha de ser inquebrantable, porque la contaminación del mal nos acecha por todas partes, y los sentidos de la juventud son permeables a cuanto se les acerca. La menor fealdad, la menor torpeza, ya se la ejecute, ya se la contemple solamente, pueden empañar el cristal del alma. Gran cuidado se concede al aprendizaje de las letras, para luego poder juntarlas en palabras. Igual cuidado debe concederse al expurgo de los datos en la realidad circundante, para luego poder juntarlos en especies del bien.

277. En el libro X de la *República*, la literatura griega aborda por primera vez la metafísica y la psicología del arte. Platón se felicita, ante todo, de haberse librado ya de la poesía mimética, en el concepto más impuro. Ahora la "mimesis" ya no significará la imitación de sentimientos ajenos, sino —como lo habíamos sospechado— la vasta imitación del universo con palabras, la realización del mundo imperceptible a través de las expresiones del mundo perceptible

(§ 270). Pero no creamos por eso que la poesía va a salvarse. Al contrario, al ahondar en el análisis de la imitación, la objeción también alcanza mayor hondura.

278. Veamos. La multitud de objetos que forman el universo sensible se reduce a unas cuantas formas. Platón no retrocede ante las explicaciones sencillas. Todas las camas son la cama; todas las mesas son la mesa. En esas dos formas se inspira el que construye mesas y cama materiales. El mundo que nos rodea es una aproximación del mundo de las formas; las mesas, una aproximación de la mesa; las camas, de la cama. La cama que pinta el artista o la que mienta con palabras ¿qué viene a ser entonces? La aproximación de una aproximación, la sombra de una sombra; copia, en tercer grado, de la realidad suprasensible, la única verdadera. Dios crea la primera cama; el obrero construye la segunda, copia de la primera; y el artista produce la tercera, copia de la segunda. El poeta trágico aparece en tercer lugar, después de la verdad, y después todavía del héroe cuya historia relata. Es un mendigo que, a su vez, implora de un mendigo. Imita la imagen refleja de una virtud, y no hace presa en la realidad. El proceso se resuelve en un truco de ilusionismo que, a cada etapa, pierde algo de su consistencia. Y Platón se declara por la consistencia. El zapatero vale más que el pintor de zapatos; y éste, mucho más que el que los mienta. Peor aún: aunque Platón no lo diga, podemos entender que quien usa los zapatos vale más, ante la realidad absoluta, que quien los fabrica; puesto que más adelante se nos dice que el jinete entiende más de arneses que el constructor de arneses, y mucho más, desde luego, que quien los produce en pintura. El poeta es un imitador que no sabe ejecutar aquello mismo de que habla, así como el pintor es un falsario que embauca con la perspectiva. El poeta cambiaría su oficio de buena gana por el del héroe cuyas hazañas pregona. Homero canta a un gobernante preclaro; su propia virtud se reduce a juntar unas palabras con otras, pero él no sabe gobernar. La Lacedemonia honra a Licurgo; Sicilia, a Carondas; Atenas, a Solón: todos grandes legisladores. Pero ¿qué ciudad puede honrar al legislador Homero? ¿Queréis más pruebas de la

ineficacia de la poesía? Pues reducid los poemas a prosa, desvestidlos de los halagos rítmicos y veréis lo poco que os queda. Igual observación se encuentra en Isócrates (§ 314); pero en Platón resulta más irritante, porque éste no tenía motivos, como Isócrates, para sentirse envidioso de la poesía. ¡Ay! El filósofo Platón vuelve las espaldas al poeta Platón, y añade todavía que los filósofos Pitágoras, Protágoras y Pródico valen más que los poetas Homero y Hesíodo, porque aquéllos sí que ayudaron a los hombres a ser mejores. Y la prueba —¡triste prueba fundada en consejas, pues de esto Platón sabía tan poco como nosotros!— es que los contemporáneos de tales altísimos poetas los dejaron vivir y morir en la desgracia, ¡lo que demuestra que no tenían mucho que agradecerles!

279. Somos amigos y discípulos de Platón, pero no podemos seguirlo a todas partes. Su argumento nos subleva y nos parece contrario al platonismo. Cuando ya creíamos haber conquistado el mundo de las realidades ideales, volvemos a perderlo entre las bajas cosas empíricas. Otra vez los objetos de los sentidos valen más que las formas incorruptibles. En vano ha sido que nos burlemos, con el *Gorgias*, de la vulgar experiencia de la cocina, incapaz de resistir la comparación con las artes nobles (§ 265). ¡El zapatero vale más que el pintor, y el jinete más que el inventor de arneses! Esperábamos que a Platón le contentara más la cifra estética del retrato que el buen señor que le sirvió de pretexto. Esperábamos que Platón reconociera en el solo ritmo del poema una virtud más universal, más dotada para penetrar en el sentido profundo y misterioso del ser, que la sustancia descriptiva del poema. Aquella cosa inefable que no puede reducirse a la prosa es la verdadera vislumbre de eternidad que hay en la poesía, y ni siquiera está prendida a los ritmos, sino que nace del modo de enfrentar la realidad misma. Claro es que un mal poeta que canta a un buen guerrero vale mucho menos que su héroe, pero no porque el uno sea poeta y el otro guerrero, sino por la calidad de cada uno en su género y en su función. A lo mejor el guerrero no tiene más vida ni más realidad que las que el poeta les concede.

El ilusionista ha sido el demiurgo de los entes más duraderos. ¿Qué es Aquiles, sino una creación de Homero? ¿Quiénes los verdaderos legisladores del alma humana, sino Homero y Hesíodo, ante los cuales todos los demás se convierten en meras curiosidades eruditas? Sin abandonar el criterio de la jerarquía moral ¿cómo puede Platón argüir que la ingratitud de los contemporáneos —suponiendo que en los casos de Homero y Hesíodo de veras estuviera probada— es criterio de estimación? ¿Pues no fueron perseguidos los pitagóricos? ¿No lo fue Protágoras? ¿Acaso nos hemos olvidado ya de la historia ejemplar de Sócrates, que ha sido el estímulo de nuestra filosofía? ¡Oh, no! Mucho más que Pitágoras y Protágoras y Pródico, pesan en la balanza del bien Homero y Hesíodo, benefactores y constructores de la humanidad mil veces más auténticos que los otros. En este delicado extremo, es fácil derrotar a Platón con sus mismas armas. Tenemos derecho a considerar que, en su sistema, las formas del arte, abstraídas y generalizadas sobre los elementos sensibles, no son la ceniza de las cosas empíricas, no representan una decadencia en tercer grado, sino una superación del segundo grado o realidad empírica, en su anhelo de reminiscencia, en su aspiración ascensional hacia la patria eterna del alma. Reconciliemos, pues, a Platón con su propia filosofía, y continuemos el análisis de los diálogos.

280. Aun entre las páginas del *Fedro*, donde más justicia se hace al poeta, se desliza esta ofuscación pragmática a la que no pudo sustraerse el más consumado maestro de idealismo. Se habla allí de los libros en tono por demás desdeñoso. Los libros son incapaces de resistir la prueba dialéctica: no dialogan, no cambian de respuesta a cada pregunta, sino que siempre siguen repitiendo la misma cosa. Sólo el habla está viva, dice Platón, y la letra escrita es un fantasma. Esta desconfianza o afectación contra la letra escrita por parte de los escritores es una de la mayores paradojas de la tradición literaria. Sócrates es el representante sublime y un tanto enigmático de este recelo contra el alfabeto; pero al menos no escribió nunca. Nuestro Platón, que se hartó de escribir, no tenía derecho a esta blasfemia. A sus escritos debemos

que el maestro y el discípulo sigan viviendo entre nosotros y ayudándonos todavía a salvar nuestra conciencia. Quede para otros el elogio del analfabetismo y la destrucción de los libros: ellos tienen sus razones que nuestra razón desconoce. La letra escrita es el instrumento más poderoso en la depuración de las esencias humanas. Valéry se enfrenta un día con el director de orquesta, con el "virtuoso", y exclama con legítimo orgullo: "No todas las trompas son vuestras. Viviréis gracias a nosotros: es nuestra la trompa de la fama."

281. Volvamos ahora a la *República*. Sobreviene un intermedio de discusiones morales. El hombre es un compuesto de impulsos inferiores y superiores. Importa que aprenda a domeñar aquéllos con ayuda de éstos; que sepa a la vez ser bravo y moderado. La moderación es menos pasible de imitación artística que la exaltación y el arrebato. La poesía adula los sentimientos irritables. Y aquí reaparece la objeción psicológica o de asunto que ya encontramos en el libro III (§ 272). A veces, en Platón como en Aristóteles, hay ciertas confusiones entre la esencia de la poesía y los usos actuales de la poesía. Sin embargo, reconocemos que los grandes conflictos pasionales son el pasto acostumbrado de la poesía. Su tema favorito, dice Platón, es la lucha entre la parte inferior y la parte superior del alma, la lucha contra la tentación. Aun cuando triunfen los estímulos superiores (y Platón ni siquiera se detiene a considerar esta hipótesis indiferente), la sola presentación o demostración de las pasiones es una imprudencia. Quien más nos excita y mueve a la simpatía de los sentimientos desorbitados pasa por el mayor poeta. No nos atrevemos a gritar en público nuestros dolores, a pregonar nuestras intimidades, pero nos complace oírlos en la escena, con vida prestada y ficticia. Aristóteles justificará más tarde esta función trágica en su intachable teoría de la "catharsis" (§ 447 y *ss.*). Entretanto, Platón estima que la poesía convierte un bien en un mal: todos los hombres se enorgullecen de resistir el dolor, y la imitación poética se entrega a la exhibición del dolor con desordenado relajamiento. La compasión ante el infortunio fingido ablanda los resortes contra el propio infortunio. De

modo semejante, resulta a sus ojos desmoralizador el espectáculo de la comedia, pues nos pone en trance de regocijo ante actos que nos avergonzarían en nosotros mismos. La ira, los apetitos animales, las flaquezas, todos los sentimientos sublimados en la poesía, sólo contribuyen a empeorarnos. Homero es el sumo poeta; pero nada es tan absurdo como seguirle llamando el maestro de Grecia. Nuestra ciudad perfecta, entregada a Homero, se gobernaría por el placer y el dolor, en lugar de gobernarse por la ley y por la razón. Solamente los himnos sagrados y las alabanzas de los justos tienen licencia en la república. Platón sabe bien que se le acusará de continuar el viejo antagonismo entre la filosofía y la poesía. Él ha dado sus pruebas de buen entendedor. Él no es insensible a la poesía, pero todo lo sacrifica a los ideales del mejoramiento humano. Que la poesía haga penitencia, y él será el primero en abrirle de par en par sus puertas, como a aquella infiel arrepentida que seguimos secretamente amando.

282. En las *Leyes*, la discusión se refiere al plan educativo y vuelve sobre algunos temas de la *República.* El goce y la pena son los gérmenes infantiles de que ha de partir la educación, para llegar de ahí a las nociones del vicio y de la virtud, inculcando desde la primera edad el odio al uno y el amor a la otra. A este fin, para rectificar los desórdenes animales que hay en nosotros, la divinidad nos dotó del sentido de la armonía, cuya primera aplicación procede de Apolo y de las Musas. Las danzas, los coros y los ritmos deben ser los primeros grados de toda educación, ya que se se parecen tanto al juego con que se deleitan los niños. Pero es indispensable que el arte sea un arte del bien. El significado del bien y el significado de la belleza se confunden en la palabra griega que los designa: *kalos.* Desde aquí esperamos las consecuencias. Las figuras y melodías que expresan malos sentimientos no pueden ser bellas. (¡Y pensar que hoy nos dejamos decir tranquilamente: "Con los buenos sentimientos se escriben los malos libros"! Cierto que aquí "buenos sentimientos" más bien se usa por "ñoñerías".) Pero —continúa Platón— ¿existe un arte del bien? ¿No es, pues,

indispensable que el arte irrite las bajas pasiones? ¿Dónde buscar el criterio de ese bien artístico? Tal vez el criterio consista en el máximo de placer. Pero la valuación del placer podría quedar sujeta al capricho, las pasiones y las aficiones personales. A tal punto, que nunca falta quien confiese: "Esto me gusta, aunque no me parece bueno; o esto es bueno, aunque no me gusta." Por eso la educación no puede confiarse a la irresponsabilidad del artista. ¿Podríamos entonces referirla al criterio del vicio y de la virtud, como lo hacen los egipcios? Ellos fijaron sus cánones de una vez para siempre, desde hace unos diez mil años, y no toleran innovaciones. ¡Qué legisladores admirables! Lástima que no lo sean en todos los respectos. El arte, una vez adecuado al bien, debe incorporarse en las leyes. La sola alegría no es prueba suficiente. La prueba suprema, cuando se trata de una función imitativa como lo es el arte, parece que fuera la verdad; pero no es así, sino el bien. Veamos un ejemplo. Ante un concurso, un artista presenta una rapsodia o recitación poética, otro tañe un laúd, aquél nos trae una tragedia, el de más allá una comedia, y el último, una representación de muñecos. Los niños concederían a éste la victoria; los mayorcitos, a la comedia; los adultos, en general, votarían por la tragedia; los viejos preferirían el fragmento homérico o hesiódico; las mujeres, al tañedor de laúd, etcétera. ¿Quién está en lo cierto? Hoy diríamos que todos. Platón no lo piensa así. Para él no está en lo cierto el que más regocijo encuentra en su espectáculo preferido, sino en el más sabio y el más bueno. El criterio, pues, se resuelve en el juicio avisado y sereno de los mejores. En la antigua Grecia, como todavía se hace en Italia y en Sicilia, dice Platón, el público decidía del triunfo dramático, de donde resultó la degradación de los poetas, obligados a complacer a las masas. Las masas se erigen en maestros de la poesía, cuando debiera ser lo contrario. Compárese esta conclusión con la afirmación inversa de Aristóteles (§ 261). La educación a través del arte debe procurar que el deleite se habitúe a coincidir con la ley. Que el sabio, el legislador, el guardián de la república, vigilen en tal sentido al

poeta. Si pueden, que lo persuadan; y si no pueden, que lo obliguen.

283. Platón se extiende después sobre la decadencia de la música, que ha descuidado del todo los principios éticos, e insiste en el peligro de las innovaciones musicales. Aun las novedades en asunto de juegos infantiles le parecen peligrosas para la futura estabilidad del Estado. La consagración de los hábitos artísticos debe resguardarse con los respetos de un rito religioso. Tampoco convienen los himnos y panegíricos dedicados a los vivos, que aún no han acabado su carrera de virtud y muy bien pudieran desfallecer en el camino. Cada edad y cada sexo tengan su arte peculiar. Y aunque hay que fomentar el valor, predíquese siempre la paz. Finalmente, vale la pena de recoger la condenación de la prosa mal escrita y sin ritmo, como inconveniente a los fines educativos. ¡Al fin se nos ha concedido algo!

5. Resumen de su poesía

284. El poeta es una cosa alada y ligera, *spiraculo* del dios, irresponsable en mucho, víctima de un furor sobrenatural, y cuya invención se reduce a una mera reminiscencia de las cosas divinas. El poema, el arte en general, es producto de la imitación, sea que tal imitación se entienda con relación a la doctrina de la reminiscencia, sea como representación selectiva de la naturaleza. Pero tal teoría, sin explicación suficiente, quedará expuesta a incomprensiones, y a las estrecheces del llamado realismo. La obra debe ser un todo vivo, dotado de partes necesarias, como lo es el animal perfecto. Ante esta ley de necesidad interior, cabe el menosprecio de la retórica, en el sentido que hoy llamaríamos preceptivo, la cual es a la belleza lo que es la cosmética a la gimnástica: un mero disimulo exterior. El juicio literario debe tomar en cuenta: 1º la naturaleza del objeto imitado; 2º la verdad de la imitación; y 3º la belleza misma del poema, concepto en que por desgracia se confunden las consecuencias morales y sociales de la poesía y, en suma, aquella

resbaladiza noción de la "utilidad" socrática. Finalmente, encontramos en Platón un esbozo de análisis sobre los géneros literarios. Todo esto nos da la medida del crítico que Platón hubiera podido ser, si el torrente filosófico no lo hubiera arrastrado.

285. Metafísico, no acepta que se le imponga la necesidad de un sér por el solo hecho de que lo capten los sentidos. Ante las divinas ideas, llega a dudar del objeto de la poesía, realidad imitada o de grado inferior. Y así se da la paradoja de que su discípulo Aristóteles, menos permeable que él a la belleza, conceda a la poesía un tratamiento más detenido, más respetuoso (§ 323). Porque, procediendo con criterio de naturalista, se limita a reconocer pasivamente la existencia del hecho literario, y a analizarlo tal como lo encuentra. Para Platón, en cambio, el mundo real e invisible, el mundo de las ideas o formas, importa mucho más que el mundo empírico de las apariencias. La poesía resulta un recurso de la flaqueza humana para ascender de lo empírico a lo real, o para derramar sobre este bajo mundo algunas pálidas luces de aquel otro mundo superior que lo tiene como fascinado. Recurso indispensable a pesar de todo: el mismo Platón acude a él —ya lo sabemos— como único medio para expresar, mediante el mito, algunas de sus intuiciones filosóficas. Recurso a cuyos encantos él mismo cede, al punto que su filosofía nos ofrece un ejemplo de colaboración entre el pensamiento dialéctico y el pensamiento poético.

286. Pero, a la hora de legislar para su Estado utópico, teme lo que ama; y al cabo adopta, ante la crisis de la república, una actitud en cierto modo comparable a la de Aristófanes ante Eurípides (§ 227 y 228). Ya le parece el poeta como un huésped indeseable, o ya lo constriñe al papel de un dómine a quien conviene, como en Egipto, someter a tristes cánones inflexibles, para frenar los peligrosos desbordes de su fantasía. Algunos tratan de resolver el penoso extremo arguyendo que la desconfianza de Platón para con los poetas no pasa de una postura profesional a la que se ve arrastrado automáticamente por la fuerza de sus argumentos.

No entendemos bien lo que esto significa. Otros pretenden que Platón distingue entre la inspiración divina de los géneros sacros y ditirámbicos, contra los cuales no tiene objeción, y la mera imitación inferior de que resultan los géneros trágicos y épicos, verdadero blanco de sus iras. ¡Ojalá la distinción fuera tan clara como se pretende! El furor y la imitación, dicen, son para el filósofo elementos igualmente indispensables en todo poema; sino que el primero merece el respeto de una manifestación divina, mientras la segunda no pasa de un torpe intento humano para competir con el demiurgo. En tal caso, no se comprende ya la función del poeta, legítimamente sacudido por la inspiración, y sin ningún derecho a expresarla. Y si se quiere decir que conserva un derecho limitado para cierto estilo de expresiones únicamente, entonces reconocemos sin ambages que el poeta ha sido encarcelado.

287. Tras el examen de los capítulos anteriores sobre el sesgo que tomó la mente crítica en la Edad Ateniense, y las circunstancias que a ello la condujeron, es mucho más seguro atenerse a la realidad histórica. El mal del Estado es urgente. La mente no quiere someterse al desastre, y acude al remedio con todos sus recursos. Ante el peligro de la irresponsabilidad artística y los extravíos del arte por el arte, Platón se arroja en brazos de otro peligro: la identificación de la belleza, de la perfección y del mismo bien absoluto con ciertas especies particulares del bien. "El fanatismo —dice Nietzsche— con que el pensamiento griego, todo él, se entrega a la razón, acusa una extrema angustia y la amenaza de una catástrofe a la vista. Ante tal amenaza, sólo queda una alternativa: o naufragar, o ser racionales hasta el absurdo. El moralismo de los filósofos griegos a partir de Platón, lo mismo que su aprecio de la dialéctica, se explican por una determinante patológica." Sin embargo, a estas palabras de Nietzsche puede observarse que la preocupación moral o política es en Grecia tan antigua como la filosofía, aunque sólo los sofistas ponen esta preocupación al alcance de todas las inteligencias. Las discusiones presocráticas sobre Homero lo revelan así, lo mismo que la obra perdida de

Heráclito, no por perdida menos fehaciente. Pero sin duda en la época de Platón el problema es ya más apremiante, o la inquietud mayor de Platón le da caracteres de apremio. ¡Cómo había de abandonar Platón la guardia celosa, si es el primero en confesar y padecer el magnetismo de la poesía, el primero en reconocer la condición de delirio que la circunda, llámesele inspiración, inconsciencia, furor en que el dios habla con el pueblo, arrebato de los Coribantes remecidos en el viento del ritmo, éxtasis de las Bacantes que la alucinación agobia y retuerce! De todos modos, quede planteada nuestra duda: ¿hay en Platón dos estéticas inconciliables? La una se refiere a la poesía y es de orden sublime; la otra, a las artes plásticas y es de orden pedestre. Con la primera se justifica la poesía como inspiración que baja del dios o como reminiscencia de las cosas universales. Al insistir en esta última noción, Aristóteles nos resultará, si cabe, más platónico que el mismo Platón. La segunda estética de Platón, que considera las artes plásticas como una última degradación de las cosas universales, inferior todavía a los objetos empíricos, presta, inesperadamente, un argumento contra la poesía, a través de la lamentable comparación entre la poesía y la pintura (§ 392, 470, 473 y *ss.*).

288. A primera vista, la poesía aparece como un gran fracaso metafísico, orillado a consecuencias dañosas. Quiere abrir una ventana hacia el cielo, pero como usa para ello de todas las vanidades de los sentidos, único instrumento a su alcance, el medio se sobrepone al fin; y distrayéndose de su alto propósito, nos ata cada vez con más fuerza a las bajas apariencias en que nuestra alma padece, presa de las vestiduras corporales. Lo más patético es que, quien así se queja de la poesía, necesita de ella aun para formular sus quejas, y su pensamiento no acierta a expresarse cabalmente sin pedir a la fabulación poética sus alas prestadas. Naturaleza sedienta de las cosas universales, las investiga entre los encantos que se ofrecen a los sentidos, y pretende, mediante una adición de rasgos, llegar a la ambiciosa arquitectura total y abstracta que todo lo contenga y supere. Confiesa

que el razonamiento no le basta, necesita de la inspiración. Y todavía, como ésta se le ofrece arropada en atavíos de la mimesis, la rechaza indignado, en su impaciencia por llegar al éxtasis y a la comunicación directa entre la mente y el absoluto.

289. Poeta sublevado contra la poesía por su mismo afán de absoluto. No se trata sólo de los fines educativos y políticos de la poesía, no. Adivinamos, más allá de este pretexto de la disconformidad, el anhelo impreciso de alguna otra poesía superior. Las urgencias cívicas le salen al paso, entreteniéndolo en un plan de urbanista que pretende simplificar el informe hormiguero humano en la estilización de un *ballet*. De aquí los desvíos ocasionales del razonamiento, que tanto nos han hecho sufrir en el análisis de la *República*. Pero atengámonos a los saldos definitivos: la poética de Platón se explica en su política, y su política se explica por su filosofía. La filosofía del sumo bien no se contenta con transacciones. Quiere la terrible perfección. El instinto dice que no se la consigue sin algún sacrificio enorme y supremo. La razón se engaña a sí misma con razones, se convence de que el sacrificio exigido consiste en abrir el pecho a la poesía en aras de la pedagogía política. Pero ¿nos dejamos engañar nosotros, que consideramos el caso a la distancia de siglos? ¿No sentimos bullir en el fondo el sueño de alguna otra belleza superior a modas y costumbres, superior a los hábitos adquiridos casualmente por la sensibilidad y por la inteligencia? ¿El sueño de una poesía austera, que ya no halague las pasiones con fraudes sentimentales, sino que se nutra de la pura sustancia estética; que ya no deba nada al acaso, sino que se funde en necesidades eternas; que no disimule flaqueza alguna con atavíos postizos? No se la ha descubierto aún. Algunos poetas, que llegaron a presentirla, se detuvieron espantados, porque el alma, como dice Plotino, retrocede en los linderos del éxtasis. Hay quien, descifrando a Platón, cita los ejemplos de la música gregoriana; de la arquitectura monástica y militar que en cierto modo corresponde a aquella música; del sentido dorio de la vida, que limpia el cuerpo y la mente de

enfermizas blanduras. Tal vez: la austeridad es una cuestión de costumbre. La dieta puede ser dura, pero es saludable. Platón ha querido dar algo a cambio de la salvación que pide para los hombres, y ha entregado en prendas lo que más amaba: la poesía.

VIII. ISÓCRATES O DE LA PROSA

I. La estatua de la prosa y la teoría panhelénica

290. Había junto al Cinosargo un monumento fúnebre de imponentes proporciones, elevado según aseguran por cuenta del pueblo, que quiso tributar honores de muerto en campaña al que allí reposaba entre sus gentilicios. Hombre de letras y no de armas, mucho debió de merecer para que así se sumara su recuerdo a los lutos de la ciudad. Sobre aquella tumba, el arte había amontonado sus alardes. En torno a una mesa se congregaban los antiguos maestros: noble pensamiento el asociarlos al discípulo en aquel simposio de eternidad; y Gorgias, aunque retórico, parecía explicarle la esfera de los astros. Símbolo de toda elocuencia, en lo alto de la columna se admiraba una sirena de mármol.—La Atenas independiente, antes de doblarse bajo el yugo del macedonio —ella que vivió siempre, en su cultura y en su historia, nutrida y explicada por el sortilegio de la palabra (§ 1)— erigió aquí la primera estatua de la Prosa.

291. Isócrates, a quien Aristóteles llama "el viejo elocuente", acababa de morir a los noventa y ocho años, rendido sin duda por la edad y por una larga dolencia de que se venía quejando cinco lustros atrás. Cayó el mismo día en que Atenas pagaba el tributo a sus héroes de Queronea, la batalla que venció Filipo. Una leyenda, de que no es indispensable hacer caso, asegura que pereció por haber declarado la huelga de hambre ante el espectáculo de su patria tiranizada. La erudición contemporánea, siempre desconfiada de la grandeza, entiende más bien que Isócrates dejó de alimentarse por agotamiento senil. Como sea, lúcido hasta el fin y puesta la mente en los destinos, expiró recitando los primeros versos de aquellas tragedias de Eurípides —el *Arquelao*, la *Ifigenia en Táuride*, el *Frixos*— con que daba a

entender que Grecia caía por cuarta vez en poder de los bárbaros:

—Dánao, padre de cincuenta vírgenes...
—Cadmo, dejando un día la ciudad de Sidón...
—Pélope, hijo de Tántalo, al abordar a Pisa...

En efecto: el egipcio Dánao, esquivando la vecindad de su hermano por la sentencia de cierto oráculo, había sentado sus reales en Argos; el sidonio Cadmo, en busca de su hermana Europa, vino a apoderarse de Tebas; el frigio Pélope, huyendo al enemigo de su padre, llegó primero a Pisa, y luego se estableció en el Peloponeso, al que dio su nombre.

292. Isócrates había predicado siempre la unión de la familia griega, destrozada en guerras intestinas. Aristófanes, que también soñaba con la unión, se limita a demostrar las alegrías de la tregua, y mueve todos los pintorescos recursos de la farsa —hasta la veda de amor— en servicio de su doctrina (§ 211). Pero Isócrates, ensayista político, tiene que ofrecer remedios menos quiméricos.

293. Isócrates concibe una confederación helénica, en que cada Estado-Ciudad conserve su autonomía interior. Las teorías del siglo precedente, la experiencia acumulada, el espectáculo contemporáneo, han conducido a la clase inteligente, que nunca vio con simpatía la guerra del Peloponeso, a este sentimiento de la unidad (§ 211). Grecia es una sola civilización, que se reparte y matiza en diversos meandros, entre las cañadas de aquella península llena de laberintosas montañas. Esta civilización común es hostilizada secularmente por el imperio persa, y pronto ve bajar del Norte otras amenazas más apremiantes. La alianza defensiva contra el bárbaro haga, pues, oficio de fuego que plasme en un solo sér la arcilla disgregada, ya que aquella lucha parece inevitable como una predestinación. La oportunidad es única. La debilidad del coloso asiático es ya manifiesta. Testigos, las continuas reyertas interiores, y aun la retirada de los Diez Mil —los mercenarios de Jenofonte—, que sin este relaja-

miento hubiera resultado imposible. Es la hora de obrar. A la paz griega, por la guerra extranjera: tal es la divisa de Isócrates. Este programa, que ha sido comparado al de Bismarck, no le es privativo: Platón, Jenofonte, también sostienen semejante punto de vista; Aristóteles orienta por él su perspectiva histórica. Isócrates le da forma precisa. Veamos cómo evoluciona, en cuanto a los métodos de ejecución.

294. La confederación militar necesita un mando único, una jefatura. ¿A quién corresponde la jefatura? Aquí el sistema de Isócrates va mudando, conforme a las contingencias del momento:

Primera etapa: La suma dignidad mística e histórica corresponde a Atenas. Esta tesis, expuesta magistralmente en el *Panegírico*, se refleja en la Segunda Confederación Ateniense.

Segunda etapa: Los errores de Atenas y la guerra tebana llevan a una nueva postura. Por una parte, Isócrates quisiera evitar el desmembramiento de la estructura ya alcanzada, evitar la ruina de los plateos y la desintegración de los lacedemonios. Por otra, intenta juntar las voluntades de los gobiernos capaces de interesarse eficazmente en la causa común: Nicocles, Jasón, Dionisio, Arquídamo. Los príncipes cipriotas, amigos suyos a quienes dirige epístolas y exhortaciones, podrían formar, a las puertas mismas del adversario, un núcleo temible. Pero unos mueren, otros lo desoyen.

Tercera etapa: Isócrates vuelve otra vez la mirada a Atenas, instándola que ponga término a sus disensiones con las islas aliadas y se erija en centro de comando.

Cuarta etapa: Crece el poder de Macedonia. La paz de Filócrates acerca a Filipo hasta el campo de las deliberaciones griegas. Isócrates pasa sus últimos años observando la conducta de Filipo. Puesto que es el más fuerte, acaso bajo su puño pueda realizarse la unión sagrada. Se atreve a escribirle en tal sentido, y procura así desviar sobre Persia las ambiciones macedónicas. Sueños, tal vez, de teórico; de retórico de gabinete, que no se mezcla con las multitudes ni palpa el corazón del pueblo. El joven Demóstenes —todo acción, frente a Isócrates todo verbo— no podría acompa-

ñarlo en este camino de componendas, propio de un anciano que le lleva ya medio siglo. Y sin embargo ¡si Isócrates hubiera sido escuchado! Demóstenes no admite tratos con Filipo, no puede engañarse sobre sus propósitos de conquista, no lo cree pasible de la persuasión literaria. ¡Pobre prosista elegante, Isócrates, que embriagado de su propia sirena no escuchaba la tempestad!

Quinta etapa: Filipo se arroja sobre Grecia, la vence en Queronea. Todavía Isócrates se esfuerza por cerrar los ojos ante el duelo reciente, y trata de influir en Filipo para que convierta hacia Persia sus conquistas. A cambio de ello, todo lo perdona. Hasta que al fin, convencido de la vanidad de su empeño, tal vez agotado por su empeño, cierra de veras los ojos para siempre.

295. La doctrina de Isócrates, groseramente entendida, ha sido aprovechada entretanto por la "quinta columna" macedónica en Grecia. Por eso la combatía Demóstenes, aunque no dejaba de beber en ella algunas inspiraciones. Filipo mismo la ha de tener en cuenta más tarde, al fundar la Liga de Corinto. Y aun Alejandro, que fue mucho más allá de lo que podía imaginar Isócrates, no dejó de recoger sus exhortaciones, acaso por consejo de Aristóteles, su preceptor.

296. Las exhortaciones de Isócrates padecían por su virtud misma y no eran, necesariamente, remedios contra el mal. No se arenga al cataclismo, no se discute con el volcán. La alta calidad teórica de las piezas de Isócrates, y hasta la belleza formal con que su doctrina se expresaba, las mantenían en aquella zona estéril del espíritu donde giran las ideas puras. La doctrina tiene la perfección de una política *more geometrico demonstrata*. No cuenta suficientemente con la ruindad, la ambición, la humana flaqueza. Bien que la rechazara Demóstenes, en el ardor de la pelea. Lo triste es que aun los modernos críticos se equivoquen todavía sobre Isócrates, atribuyéndole contaminaciones macedónicas (§ 378). No, su pueblo no lo creyó así. Isócrates era un profesional del Logos: esperaba el convencimiento por el discurso. Era, él también, como una estatua de la Prosa.

2. La influencia de Isócrates

297. Su influencia en la posteridad es considerable, aun prescindiendo del *Discurso a Demónico*, que tantas imitaciones y comentarios provoca en la primer literatura cristiana y en la bizantina, en la última Edad Media y en el Renacimiento. Pero tal discurso es de muy dudosa atribución, aunque pertenezca a la ilustre familia de la *Ética a Nicómaco*. Isócrates dejó en herencia muchas inspiraciones políticas y muchas enseñanzas retóricas, no sólo en sus principales obras, sino en sus más modestos documentos jurídicos. El *Nicocles* presta todavía servicios pedagógicos en pleno siglo xvii. El *Evágoras* crea el género del elogio en prosa sobre un individuo particular, no ya sobre un pueblo o un símbolo. De aquí nace el retrato moral o biografía interpretada que, pasando por la *Anábasis* y la *Ciropedia* de Jenofonte, el panegírico de Constancio por Juliano Emperador y la oración fúnebre a San Basilio por Gregorio Nacianceno, ha llegado hasta nuestros días.

298. Aun el *Busiris* —aquel juego de ingenio en que se exalta, por paradoja, la figura del egipcio inhospitalario— tiene su secuela. El *Busiris* pertenece a un tipo equívoco de la prosa, inventado por la estupidez de algunos sofistas dizque para rivalizar con la lírica. Se trata de divertir con la violencia misma del asunto: se elogia al monstruo Polifemo, se encuentran deleites ocultos en cosas despreciables: guijarros, marmitas, ratones. La tradición se deja sentir en la teodicea de estoicos y neoplatónicos, según se aprecia en Plotino, cuando trata de los animales feroces. Si tal ha sido la fortuna póstuma de Isócrates, también conoció en sus días otros lauros, y todos, lauros de la Prosa.

3. El logógrafo y el maestro

299. Era hijo de un vendedor de flautas enriquecido en su comercio; un vendedor al mayoreo para quien, como era de rigor, hacían de obreros los esclavos. Sus medios le permi-

tieron una educación extremada; y el ambiente familiar, cierta intimidad con la música, de que siempre conservará aquel aroma que llamamos sentimiento del ritmo. Querían los Simbolistas del siglo XIX que la poesía rescatara su bien, arrebatándoselo a la música. Pues Isócrates reclamará siempre, para el patrimonio de la prosa, las leyes musicales. Más aún, pretenderá, desde el campo de la prosa, navegar las aguas de la poesía; lo que, en metáfora inversa, nos recuerda aquellos versos de Góngora:

¡Oh, cuánto yerra
delfín que sigue en agua corza en tierra! *

Pero esta preocupación era general en aquel modo de retórica llamado epidíctica; y nadie, en todo caso, se acercó al ideal más que Isócrates.

300. Fue discípulo de Pródico y de Sócrates. Y aunque se le atribuyen algunos rasgos de honrosa conducta, sea cuando la condena del filósofo (se asegura que sólo por instancias de éste se abstuvo de lanzarse, indignado, a la tribuna), sea cuando Terameno era conducido a la muerte (aquel tirano, único entre los Treinta de quien se dice que, a pesar de sus veleidades políticas, siempre dio albergue en su pecho a la piedad), es mejor no conceder mucho crédito a estos extremos, y limitarse a ver en ellos los efectos de la deificación *a posteriori*. Lo más probable, en efecto, es que por aquellos tiempos Isócrates anduviera en la Tesalia donde, desde los comienzos de la guerra decélica, seguía sus estudios bajo la dirección de Gorgias.

301. Cuando regresó a Atenas, su familia había venido a menos y hubo que echar cuentas con la vida. Sentó entonces plaza de logógrafo; es decir, que escribía alegatos jurídicos para que los presentaran los pleiteantes. Afareo, su hijo adoptivo, en vano ha querido negarlo, porque aquella profesión era demasiado desairada para el que luego se llamaría

* [La misma cita con otra aplicación, en *El Deslinde,* México, El Colegio de México, 1944, cap. IV, § 22, p. 134. E. M. S.]

filósofo. Aristóteles que, como Platón, vive con Isócrates en un tira y afloja de amistad imperfecta, afirma que en las librerías abundaban los manuscritos jurídicos de Isócrates. Lo cierto es que el mismo autor nos ha conservado algunos; aquellos sin duda que le parecían adecuados para la enseñanza a que había de consagrarse después, y de los que sólo transcribe los fragmentos que al fin pedagógico interesan. Ora el elogio de una persona que, como Alcibíades, es objeto, en el discurso llamado del *Tronco de caballos*, de un tratamiento parecido al que más tarde recibe Evágoras. Ora un mero ejercicio retórico, como el discurso *De la permuta*, en que se defiende una causa ya de tiempo atrás sentenciada. Cierto complicado negocio de sucesión, la *Eginética*, en que demandante, reo y juez se rigen por distinto estatuto, interesa al conocimiento del antiguo derecho internacional. El *Nicias* y la *Trapecítica* se refieren respectivamente a un depósito sin testigos y a un asunto bancario que, como todos ellos, carecía asimismo de pruebas, y en ambos era menester suplirlo todo con indicios y razonamientos. Por donde se ve la importancia de estos modelos para la instrucción de los jóvenes oradores.

302. No está probado que, harto de la profesión de logógrafo, se haya trasladado a Quíos, donde dicen que abrió enseñanza de retórica y encontró acogida tan escasa que al fin resolvió volverse a Atenas. No sabemos si es verdad que llorara en Quíos al cobrar sus primeros salarios, considerando que su pobreza lo obligaba, a él que se crió en el regalo, a vender por bajo precio el arte de sus devociones. Pero es cosa averiguada que, después de los cuarenta años, aparece en Atenas como maestro de oradores. Poco a poco crece su fama y llega a contar con un centenar de discípulos. Su casa de estudios era frecuentada por lo mejor de la ciudad. Afirma el seguro crítico Dionisio de Halicarnaso que de aquella casa salieron para todas partes colonias de elocuencia. Allí se formaron retóricos, historiadores, trágicos y estadistas que habían de dejar huella en su tiempo. Prosperó entonces el maestro de tal manera que, aunque quiso defenderse de ello mediante las alegaciones que, por encontrarse enfermo,

Afareo presentó en su nombre, no pudo eludir el ser convocado a la Trierarquía. Era ésta una comisión anual de ciudadanos pudientes, que debían costear de su peculio las galeras de la república. Tal servicio es uno de los impuestos forzosos que los ricos pagaban al Estado. La obligación en que lo pusieron le dio motivo para uno de sus ejercicios retóricos: el discurso ya citado *De la permuta,* alegato teórico y posterior.

303. No se lo tome, sin embargo, por un avaro. Desde luego, es natural que un retórico aprovechara la ocasión para defenderse de un impuesto y ensayar un pleito: era una tentación profesional. Pero puede apreciarse su desprendimiento en el hecho de que, una vez asegurado su presupuesto con lo que cobraba por sus lecciones a los extranjeros y a los metecos, comenzó a enseñar gratuitamente a los ciudadanos: "A los moros por dineros/ Y a los cristianos de balde", como dice el romance viejo. Los metecos, para merecer de la ciudad, siempre estaban dispuestos a dejarse esquilmar, los pobres. El costo del curso de Isócrates era de diez minas o mil dracmas. Las explicaciones teóricas alternaban con ejercicios prácticos y visitas a los tribunales, audiencias y actos públicos. De estos actos, los discípulos presentaban análisis y reseñas. También comentaban y discutían las obras mismas de su maestro. Después, el maestro resumía las conclusiones que se iban alcanzando. Las enseñanzas de Isócrates resultaban relativamente módicas y representaban un término equitativo, si se tiene en cuenta que el famoso Gorgias cobraba cien minas, y el oscurísimo Eveno de Paros, autor de una retórica en verso —"el hermoso Eveno", de quien se burla Platón— cobraba cinco minas.

304. Tiene todo el aire de conseja su pretendida contestación con Demóstenes. Éste, según afirma un testimonio inseguro, pidió a Isócrates que le enseñara, al menos, la quinta parte de su saber, puesto que sólo podía pagarle doscientas dracmas; e Isócrates lo rechazó, diciéndole que no acostumbraba dividir la ciencia, por lo mismo que los regatones del mercado se negaban a vender en pedazos los pescados gran-

des. Es posible, sí, que el dicho sea suyo, porque era aficionado a las salidas de ingenio. Cuando un ateniense le contó que había nombrado ayo de su hijo a un esclavo: "Muy bien —le dijo—. De este modo, en vez de un esclavo tendrás dos." Y cuando, a la mesa de Nicocreón, tirano de Chipre, los aduladores de la corte le pidieron que hablara: "Lo que yo sé no es aquí del caso —contestó—, y lo que aquí es del caso yo no lo sé." Cierta vez encontró a Sófocles, a quien se le iban los ojos en pos de una aventurilla callejera: "Maestro —le amonestó—: no hay que cuidar sólo las manos, sino también los ojos." Y como hubiese desechado por inepto a un discípulo que su padre le trajo por segunda vez, pagándole nuevos salarios, puso al muchacho —que se llamaba Éforo y creo que es el mismo que acabó en historiador de nota— el apodo de "Díforo", que quiere decir: "El que trae dos veces." Si se trata, en efecto del historiador, muy aventajado salió de la segunda vez, para habernos dejado aquella máxima de oro de la historiografía: en los relatos de hechos vetustos, la sobriedad de detalles es presunción de autenticidad.

4. La filosofía como cultura liberal

305. Isócrates era hombre plenamente consciente, al fin como hijo de su época. No le acobardaba empeñarse en promesas. Cuando se siente capaz de llevar a cabo un alto propósito, bravamente lo declara desde el principio. Cuando anunció su *Panegírico*, se comprometió a borrar con él hasta el recuerdo de los anteriores discursos patrios y, a no haber sido por la sombra de Pericles, lo cumple; pero, en todo caso, no defraudó la espectación de sus contemporáneos. Al abrir su escuela tiempo antes, comienza lanzando como reto su oración *Contra los sofistas*, y atacando las ideas que los demás tienen sobre la retórica y su enseñanza. Para él, la retórica es una disciplina moral, social y política, de fundamentos filosóficos, destinada a interpretar y justificar los sanos lugares comunes, y no a perderse en abstracciones ni sutilezas. El bien supremo es la felicidad; y, para alcanzarla, el medio más eficaz es la virtud, que no le aparece como un

fin en sí misma, sino como un arte de vivir. A este mínimo de teoría le llama él filosofía. En nombre de ella, condena sucesivamente la física de antaño y la erística de su tiempo, en la cual engloba a todos los dialécticos, luego a Platón, y al propio Aristóteles por último. Platón, al final del *Fedro*, había puesto en boca de Sócrates los mejores augurios sobre la carrera del entonces joven maestro. Pero como Platón supone siempre sus diálogos acontecidos muchos años atrás, parece que el efecto de aquellas palabras tenía cierto sabor irónico que hoy no percibimos claramente (§ 142). En todo caso, no debió de haber muy buen entendimiento entre ambos: en posteriores diálogos platónicos, se descubren ya las pullas contra Isócrates. En cuanto a Aristóteles, cualesquiera que hayan sido sus disidencias con Isócrates (y la erudición de otro siglo pretendía aliviar el punto asegurando que el de la disputa era otro Aristóteles sin importancia mencionado por Laercio), hay que reconocer que frecuentemente cita a Isócrates en su *Retórica*, sin duda por los muchos y buenos ejemplos que en él encuentra sobre las figuras del discurso (§ 336 y 363).

306. De modo que Isócrates, al prescindir de la auténtica filosofía y aun de las ideas demasiado originales, reduce su disciplina a un mero arte de composición y de estilo; en suma, al arte de la prosa. Él contenido de este arte formal lo suministran los elementos generales de la cultura. El hombre, ente moral y político, se manifiesta por la palabra, cuya suprema forma es el discurso. Edificar, pues, el discurso, es edificar al hombre todo.

5. Isócrates y Platón

307. Ya se ha dicho que Platón e Isócrates eran los dos focos atractivos de Atenas para la juventud estudiosa de su tiempo (§ 253). El concepto de la filosofía había venido evolucionando, desde la mera curiosidad científica de los jonios, a través de aquella alianza de emoción y ciencia que encontramos en los pitagóricos, hasta el arte de la vida que predicaba Sócrates. Platón lleva la filosofía a la metafísica

trascendental. Isócrates la concibe como una cultura fundada en las artes liberales. Ambos buscan en la inteligencia los remedios para los males de Grecia, pero por diversos caminos. Ambos creen en el ideal panhelénico, que quieren oponer como baluarte a las amenazas extranjeras: tal el ensayo de Platón en Siracusa, contra Cartago, o el de Isócrates, contra Persia, ante los príncipes de Chipre (§ 251 y 294). Ambos se inclinan a la forma monárquica de gobierno. Pero los separa su concepto de la educación. En ellos, advierte Burnet, se da uno de los primeros choques entre el humanismo y la ciencia. Isócrates representa el humanismo, pero no ya en el amplio sentido moderno. Grecia vive confinada dentro de su lengua y su literatura, de donde resulta cierta estrechez (§ 25 y *ss.*). Cicerón, que cuenta ya con Grecia, cala más hondo que los retóricos griegos de su tiempo, por el solo hecho de contrastar dos maneras de concebir y expresar el mundo. Los siglos modernos, herederos de todo el tesoro acumulado, pueden ya lanzarse a los grandes descubrimientos. Pero los sofistas griegos, padres del humanismo, nunca abandonan la actitud recelosa frente a la ciencia. El humanismo de Isócrates no es más que una excelente y pulcra retórica de los lugares comunes. A su ver, sólo las cosas razonables pueden exponerse en forma artística. De aquí que el aseo de la forma conduzca a la depuración del pensamiento. Cierto que su antítesis entre el pensamiento bárbaro y el helénico es insostenible según la política de Platón. Pero ya se ha hecho notar que, mientras más lo alejan de Isócrates las consideraciones de fondo, más atraído aparece Platón por los encantos de aquel estilo, que vendrá a ser uno de los fundamentos del helenismo. El *Sofista*, de Platón, hasta puede decirse que cae fuera del alcance de Isócrates; y es sin embargo una obra en que se descubren las influencias estilísticas de éste, hasta los esfuerzos por evitar el hiato. Según Platón, incumbe a la filosofía el servicio de las almas y la salvación de la humanidad, consigna heredada de Sócrates (§ 159 y *ss.* y 257). Isócrates, ante semejante misión, viene a ser un oficial modesto, encargado de acicalar la herramienta.

6. Orador por escrito

308. Este maestro de oradores —y aquí tocamos el misterio de su vida y su arte— no era un verdadero orador. Como escribe Erasmo en su *Elogio de la locura*, Isócrates nunca dijo: "Esta boca es mía." La naturaleza no lo había dotado de una voz suficiente, ni del suficiente desparpajo para presentarse ante los públicos. Él confesaba que hubiera trocado su maestría por estos dones. Pero en vez de caer en el consabido "complejo de inferioridad", sencillamente se instituye maestro de oratoria, que lo era por vocación. Al que le pregunta cómo hace oradores sin serlo él mismo, contesta con gracia: "Porque soy como la aguzadera, que no corta pero hace cortar al hierro."

309. No teniendo, pues, la urgencia de atender a las ocasiones públicas, ni la necesidad de plegarse a las circunstancias del auditorio, conserva la libertad del ensayista en la elección de asuntos, y el tiempo para concentrarse en la perfección de la prosa. Orador para la eternidad, y no para certámenes de poco momento o contingencias más o menos efímeras, le da lo mismo resucitar y discutir los negocios mucho después de acontecidos, porque los conceptos le interesan más que las acciones, las formas tanto como los conceptos. Empleó en su *Panegírico* diez años según algunos, y según otros, quince. Puesto a cincelar la prosa, no perdona esfuerzo. Tal ha sido el feliz efecto de una deficiencia natural.

310. Es fácil apreciar la evolución de su estilo. En su era de logógrafo, la naturaleza misma del trabajo le impedía desplegarse. El pleito supone un recurso a la pasión, lo que nunca fue muy de su gusto. Hay que entrar en menudas y humildes explicaciones donde no caben los primores formales. Además, salvo cuando el alegato es una "deuterología", se entiende que el pleiteante habla en primera persona; y el pleiteante puede ser un mercader o un labriego, y hay que procurar que sus palabras correspondan a su carácter, con cierto realismo pedestre, a riesgo de causar ante los jue-

ces un efecto cómico. Por último, el estilo y la preceptiva de Isócrates no podrían haber madurado de una vez. Él mismo declara que, antes de los cuarenta, se consentía escribir sin mucha compostura. Hacia los cuarenta y seis, sus exigencias artísticas no le perdonaban ya un desliz.

311. Conquista por fin su estilo definitivo. Es implacable en cuanto a la arquitectura general del discurso, la recta distribución de las partes, que de cinco o más reduce a tres: exordio, narración y demostración. Cuida el enlace de los argumentos. Reserva para el final sus efectos mejores. El tono es sostenido. La unidad del conjunto se logra mediante un esfuerzo que hace aparecer las ideas en secuencia orgánica. Pero no va derecho al fin, sino en líneas arborescentes. Las figuras, algo concisas y monótonas en su maestro Gorgias, se entretejen aquí en periodos amplios y armoniosos que hacen presentir a Cicerón (§ 89). El periodo, entendido como ancha estrofa de la prosa —y que disuelve noblemente los pequeños trozos fónicos que hacían jadear el discurso de Trasímaco— es su verdadera creación estilística. Lo gobierna con aguda diligencia auditiva y claro sentido de las pausas respiratorias. En el interior del periodo, los giros van y vienen con alternancias, balanceos, paralelismos y simetrías, donde la fluidez y musicalidad asumen categoría de esencias anteriores al pensamiento mismo. Aunque su prosa anhela competir con la lírica, sortea cautelosamente los excesos metafóricos. Y si usa con liberalidad del hipérbaton, es para buscar compases rítmicos. Su fraseo es rico. Es artificioso al extremo de caer en combinaciones aritméticas, a las que parece conceder fuerza vital, de penetración intuitiva superior a los conceptos mismos. Evita siempre que puede el encuentro de sílabas semejantes, y acaba por eliminar el hiato, salvo en los indispensables monosílabos que, como artejos, estructuran la frase. La lengua es pura; las palabras pertenecen siempre al uso legítimo y admitido. Pocas veces se consintió términos extraños a la costumbre ática; pocas, también, expresiones del habla poética que son ajenas a la idea pura de la prosa. Con este instrumento de acabado primor, trabaja sobre la materia de los pensamientos generales, la historia,

la admonición moral; y así construye la teoría de lo que debe ser "el discurso helénico-polítieo". Hay que traducir: la lengua clásica de la prosa literaria. El que la prosa sea un género literario en sí, distinto del habla natural, no es una noción inmediata: es un descubrimiento. Parte de los retóricos sicilianos; crece en Gorgias; florece en Isócrates (cap. II, art. 6).

312. Dionisio de Halicarnaso, comparándolo con el abogado Lisias, encuentra en Isócrates menos frescura, pero mayor profundidad. Lisias posee el don de la gracia; Isócrates la busca con artificio, pero a la larga deja una impresión más duradera. En vez del leve saetazo de Lisias, en Isócrates encontramos una avasalladora y fastuosa lentitud. Envuelve los pensamientos en un numeroso rodeo, que no dista mucho del ritmo poético. De él nacen aquellos estilos caudales que dominarán mucho tiempo en castellano, bajo el prestigio de Cicerón, y con los cuales contrasta el sentencioso Gracián. En Isócrates, Dionisio nota cierta frialdad: trae de lejos las figuras y las sostiene más de lo justo; además, concede el mismo registro de voz a asuntos de muy desigual importancia. Pero en la sublimidad nadie lo iguala. Su naturaleza parece más heroica que humana. Su arte posee el severo rasgo de Polícleto y Fidias; mientras que el de Lisias es comparable a la delicada destreza de Calámides y Calímaco. Isócrates domina en las cosas grandes; Lisias, en las ligeras. Y en cuanto a la técnica misma, cuando Isócrates no iguala a Lisias es porque lo ha superado.

7. Isócrates ante la poesía

313. Tal vez escribió un tratado de retórica. Y es lástima que se haya perdido, porque no podemos, con los testimonios actuales, medir el alcance de su crítica, a pesar de la oración *Contra los sofistas*, que resulta demasiado sumaria. Y aunque la *Retórica* de Anaxímenes de Lámpsaco parece ofrecer analogías con el sistema de Isócrates, no es lícito dictaminar por la obra conocida lo que pudo ser la obra ausente.

314. Cuando Isócrates trata de literatura, no acierta a abandonar cierto tonillo superior e irritante. Abomina de los géneros cómicos: era de esperarse en esta naturaleza más heroica que humana, como decía Dionisio. Los grandes poetas le interesan más por sus enseñanzas morales que por su estricta calidad poética. Así Homero; así Hesíodo; o Teognis, que anuncia ya el *Odi profanum vulgos* de Horacio; así el oracular Focílides. Ellos —dice— son afortunados: disfrutan de libertades en cuanto a fondo y forma, elasticidad del discurso, empleo de neologismos, extranjerismos y metáforas, que la prosa no podría consentirse. Y cuando esto afirma, parece que acaba de decir: "¡Felices los niños, que no son tan importantes como las personas mayores, como nosotros los prosistas!" Por lo demás, ya se sabe que la diferencia entre el lenguaje de la poesía y el de la prosa fue siempre en la Antigüedad clásica mucho más marcada que entre nosotros. E Isócrates quiere significar que el prosista aspira a glorias más encumbradas y difíciles que las risueñas glorias poéticas. Los poetas —añade— arrebatan de tal modo con su metro y sus ritmos, que sólo reduciendo a prosa sus poemas nos percatamos de la general trivialidad de sus conceptos. (Observación que ya hemos encontrado en Platón, donde todavía nos molestaban más que en Isócrates: ver § 278.) En Isócrates se nota el ansia por rivalizar con la poesía. Pero ¿habrá logrado penetrar la esencia de la poesía? Alguna vez dijo —aludiendo a Aristóteles— que ya enseñaría él a aquellos pedantes del Liceo (por cierto vecinos de su casa de estudios) cómo debe hablarse de la poesía. Sino que le había faltado siempre la feliz oportunidad ¡y eso que vivió cerca de cien años! En el fondo parece animado de cierta prevención contra la familia de Homero: aquella funesta prevención cuyas manifestaciones más lamentables pueden buscarse en Zoilo.

315. Su *Elogio de Helena*, por ejemplo —obra juvenil según parece, y que los especialistas sitúan entre la era jurídica y la era política— no llega a la temperatura que el asunto parecía ofrecer. La rígida norma del "discurso helénico-político", aunque todavía informulada, torturaba ya se-

cretamente a este sacerdote de la prosa. Nos habla de la inclinación de Zeus por Helena, de las seducciones de ésta; de la conquista de Teseo, cuyas glorias canta con varonil acento; de los demás pretendientes; de Alejandro o Paris, cuya memoria se esfuerza por rehabilitar. Interpreta la conducta de los griegos tras el rapto de la princesa y deja sentir cómo ni hombres ni dioses podían ser indiferentes en la disputa. Después de todo, era la disputa por la belleza, y por la belleza femenina, a la que Isócrates nunca fue insensible. En su defensa de Paris, se le ha escapado un grito candoroso: No le movieron únicamente los deleites y los placeres —dice— "aunque algunos hombres sesudos no dejan de preferirlos a todo. . ."

316. La historia amorosa de Isócrates puede trazarse a grandes rasgos. Sabemos de la hermosa Madaneira, que su juventud compartía con la madurez de Lisias. Sabemos de Lagisca, la cortesana que redimió su amor. Sabemos de la esposa Platana, con quien se unió en edad ya peligrosa. El Seudo-Plutarco recoge anécdotas sobre la holgura del hecho de Isócrates y su refinado hábito de perfumar la almohada con azafrán. El viejo elocuente y vigoroso entendía muy bien que por la belleza de una mujer enloquecieran tierra y cielo. Los dioses, explica, libraron por Helena una batalla todavía más cruenta que la batalla contra los gigantes, "porque contra éstos se mantenían unidos, y por aquella hermosa mujer entre sí mismos altercaban".

317. Pero no temamos que Isócrates pierda grandeza. Pronto levanta hasta el nivel cívico la moraleja de aquella fábula de amor. Vuelve a su prédica fundamental, a la lección de su vida: Por Helena se unieron los griegos; por ella hicieron la alianza común contra los bárbaros, ejemplo de viva actualidad. "Entonces por primera vez erigió la Europa su trofeo contra el Asia." Siempre desvelado por los ideales helénicos, siempre centinela despierto, así, hasta en sus escarceos eróticos, consulta Isócrates sus cuidados superiores con la almohada: la almohada olorosa al azafrán del campo,

confidente de sus dulces juegos, donde Madaneira, Lagisca y Platana habían reclinado la cabeza.

318. Apenas hay crítica en Isócrates. Pero hacía falta, en nuestra galería de retratos, el maestro retórico que nos condujera hasta las salas de estudios; el ateniense representativo que, sin la abstracción de la filosofía, nos pusiera en contacto con las inquietudes del momento; el artista de apurada conciencia que nos hiciera percibir cómo se recoge en un estilo la herencia de toda una cultura; el hombre de clara inquietud cívica que nos dejara sentir la transición entre el siglo V y el siglo IV.

IX. ARISTÓTELES O DE LA FENOMENOGRAFÍA LITERARIA

I. Aristóteles frente a Platón

319. Grecia comienza en el instante en que una representación tradicional del mundo se viene abajo. La crisis —acaso provocada por aquellas invasiones nórdicas que impidieron el que la civilización egea cristalizara en una rigidez semejante a la de Egipto y Babilonia— va dando de sí sucesivamente una cosmología o nueva visión del universo; una lógica que concilie el creciente divorcio entre la paradoja científica y el prejuicio del sentido común, y que pronto se interroga sobre el origen y el valor del conocimiento; una ética finalmente, que devuelva al hombre su sitio dentro del mundo recobrado.

320. Pero esta continuación no es un crecimiento lineal. Compleja lucha entre acciones muchas veces contradictorias, va encaramando sus conquistas y dejando caer de paso todo el material que inutiliza. El proceso que, desde el descubrimiento de la ciencia jónica y pasando por los sofistas, llega hasta Sócrates, encuentra a la vez su prolongación y su rectificación cuando, del hijo del albañil y la comadrona, pasa al joven aristócrata: cuando de la calle pasa a la Academia. Si Sócrates se deja matar por el Estado, Platón intenta ya en Siracusa un golpe de Estado. La moral teórica de las definiciones quiere organizar ya un sistema del mundo; éste, a su vez, proyecta reformas políticas sobre el mundo, arrastrando de paso, algo maltrecha, a la poesía. Y he aquí que ahora, dentro de la misma Academia, se oye la voz de otra figura del diálogo; y con tal intensidad resuena, que los últimos comentaristas disciernen en la obra de Platón una tercera etapa final: aquella en que el maestro, Platón, escucha ya la de Aristóteles, el discípulo.

321. Venía de Estagira, colonia griega plantada en Macedonia. En su familia se habían reclutado los médicos de los monarcas. La física del cuerpo humano será una inclinación dominante de sus estudios. Debe su formación a Atenas, adonde llegó siendo adolescente. Discípulo de Platón de los veinte hasta los cuarenta, se sabe que por otros cinco años ejerció la enseñanza en las islas egeas y en las ciudades del Asia Menor. En Atarneo, se casa con la hija del tirano Hermias, y a la muerte de éste, se refugia en Mitilene. Las relaciones de su padre en la corte macedónica, donde había sido médico de cámara del rey Amintas, hacen tal vez que Filipo lo escoja para tutor de su hijo Alejandro, que entonces andaba en sus trece. En sus trece se quedaría hasta cierto punto: el más sabio de los maestros sólo pudo hacer de él una vaga aproximación de griego, sin purgarlo del todo de la brutalidad y violencia orgiástica de los bárbaros. Como de costumbre, lo que la espada pedía de la inteligencia eran más bien los secretos para la guerra. Pero si de veras nació en la mente de Alejandro aquella idea de la fraternidad humana u *homónoia* que se le atribuye, entonces su gloria resulta acrecentada con un sueño de virtud tan inmenso como sus victorias. Aquellos siete u ocho años de tutoría fueron fértiles para Aristóteles, que acaso trazó entonces los cuadros de su portentosa enciclopedia. Tampoco fueron perdidos para el mundo. El joven conquistador ha recibido las quemaduras del fuego sagrado: sobre las ruinas de la Hélade sometida, levantará el emporio cultural de Alejandría, a cuya grandeza han de contribuir todavía los nietos espirituales de Aristóteles (§ 489 y *ss.*).

322. Aristóteles regresa a Atenas por 335 a. C., y funda el Liceo, complemento y semejanza de la Academia platónica. En aquel instituto se admiraban los claustros donde los discípulos discurrían paseando al lado del maestro, y que han dado su nombre a la escuela peripatética. El Liceo, de cuya biblioteca las vicisitudes mismas interesan a la historia del pensamiento (§ 332 y 490), ha de durar más que todas las universidades de Europa, y sólo será clausurado por el emperador Justiniano unos nueve siglos más tarde.

Entretanto, muerto Alejandro y soliviantado por un instante el patriotismo ateniense, Aristóteles parece sospechoso de inclinaciones macedónicas. Al verse acusado de impiedad, recuerda la muerte de Sócrates y, dejando el Liceo encargado a Teofrasto, huye a Calcis, "para que Atenas no peque dos veces contra la filosofía". Allí muere a los sesenta y tres años, edad en que apenas parece posible que haya cabido su obra, y más si se tienen en cuenta los sobresaltos e interrupciones de su trabajo. Por aquellos días, Demóstenes se suicida para no caer en manos de Antípatro.

323. La tendencia de Platón hacia las especies universales lo erige padre de la filosofía. La atención de Aristóteles para las cosas particulares hace de él un legislador de las ciencias. La dirección ética ya conquistada, sin desviarse nunca, trata ahora de organizar el espectáculo de la tierra y del cielo en torno a la figura del hombre. Sin perder de vista la abstracción, Aristóteles es complaciente para el fenómeno. De donde resulta, como hemos dicho, que concede al hecho literario —aun cuando parezca disfrutarlo menos que su maestro— una consideración más desinteresada (§ 285). Lo define y clasifica por esquema y espectro, y viene así a ser el fundador de la teoría literaria.

324. Platón, matemático, baja de las ideas puras a los hechos visibles, y baja como de mala gana; pero tiene tan abiertos los ojos, que el mundo objetivo se le precipita y lo invade, obligándolo a filosofar en lengua poética. Aristóteles, naturalista (y parece que no era muy matemático), sube paulatina y gozosamente de los hechos visibles a las ideas puras; pero lleva tal afán de abstracción, que conforme pisa el mundo objetivo lo va descarnando y lo convierte en una escala de grados lógicos. El maestro y el discípulo se reconcilian en la lección que el abuelo Sócrates aprendió en labios de aquella mujer de Mantinea: Diótima enseñaba a considerar todas las bellezas particulares como otros tantos peldaños hacia la belleza universal. De la erótica platónica a la metódica aristotélica, Diótima —desde los días juveniles de Sócrates— ha tendido el puente.

325. Pero si el matemático admite la idea no incorporada en objeto alguno, el naturalista justifica la idea por su incorporación misma en el objeto. No hay ya dos mundos como en Platón, el uno real e invisible, el otro empírico y palpable, entre los cuales fluyen influencias místicas. Ahora, en Aristóteles, el mundo real e invisible es como la sangre interior del mundo empírico y palpable. El objeto no es ya degradación de la idea, sino punto de partida. El objeto aspira a su plenitud ideal por la fuerza de la entelequia; y cuando esta fuerza —como en los seres— se tiende sobre el tiempo, ella se expresa en proceso de evolución. De esta concepción arrancan las ciencias naturales. Aun la teoría literaria quedará contaminada de tal doctrina. Puede decirse que, para los discípulos de Aristóteles, la evolución dominará sobre la entelequia, el estudio de las series históricas dominará sobre la capacidad de abstracción: serán recopiladores y eruditos mucho más que filósofos; propia consecuencia de una cultura que ha cerrado el ciclo de sus creaciones y levanta ya sus inventarios. Por lo pronto, Aristóteles opone una objeción contra la filosofía platónica, a la vez que la continúa. Él mismo parece haber sido más sensible a las diferencias que a las semejanzas de las respectivas doctrinas. Con frecuencia, cuando discute las opiniones de "alguien", debe entenderse que ese "alguien" oculta deferentemente el nombre de su maestro. Y, para lo que aquí nos importa, la poética aristotélica es una rectificación tácita de la poética platónica. Ella parece acudir presurosamente en auxilio de aquellas imágenes implorantes, los poetas, que el inexorable utopista había detenido a las puertas de su república.

2. Método y sistema

326. Bajo el peso del Estagirita, la crítica se distrae por tres siglos de la impresión literaria de las obras hacia el estudio fenomenográfico de sus rasgos generales (§ 180 y 486). Por de contado, corre constantemente hacia el resbaladizo terreno de la preceptiva. La descripción del tipo literario a la vista, impecable en cuanto es descripción, aspira a convertirse en regla y norma de valor absoluto, con lo que

se desvirtúa sensiblemente. Este error, disculpable en Aristóteles, nunca es en él tan abultado como entre sus comentaristas y casi diré calumniadores del Renacimiento. En éstos, que contaban con una experiencia más vasta, el error llega a proporciones ridículas. Lo que era candoroso en Aristóteles es monstruoso en el comentario. Lo que allá parecía tanteo, aquí degenera en violencia. Pretender, en plenos siglos modernos, ajustar los fenómenos literarios a supuestos cánones extraídos del análisis que hizo Aristóteles sobre un solo tipo posible de la tragedia, tipo abandonado ya y que ni siquiera correspondía a las nuevas exigencias del espíritu, es uno de los mayores absurdos que registra la historia crítica. Sólo puede explicarse por la fascinación del principio de autoridad y la fascinación del mundo antiguo. Cuesta trabajo entender que coexistan en el Renacimiento la libre creación espiritual, de que aún nos asombramos, y tanta y tan pedantesca estrechez teórica. Y sólo nos sirve relativamente de consuelo el convencernos de que, en aquel naufragio del buen sentido, sobrenadan notoriamente los comentaristas españoles.

> Si las doctrinas españolas de Vives y de Fox Morcillo, del Brocense y del Pinciano, de Tirso de Molina y de Ricardo del Turia se hubieran divulgado en vez de las italianas que Francia adoptó e impuso con su egregio imperialismo de la cultura, no habría sido necesaria en el siglo XVIII la revolución de Lessing contra la literatura académica: España declaró la libertad del arte cuando en Italia el Renacimiento entraba en rigidez que lo hizo estéril; proclamó principios de invención y mutación que en Europa no se hicieron corrientes como doctrina hasta la época romántica. (P. Henríquez Ureña, "España en la cultura moderna", en *Plenitud de España.*) *

327. Se ha dicho ya muchas veces que el estudio espectral de la poesía que emprende Aristóteles deja escapar el concepto de la pura belleza, concepto tan fundamental en la erótica de Platón. ¿Quiere decir que Aristóteles era del todo insensible a la belleza? En primer lugar, Aristóteles también fue poeta. Laercio cita sus fragmentos épicos; se

* [Cf. *Obra crítica,* México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 451. E. M. S.].

mencionan sus dísticos históricos y mitológicos del *Peplo;* la elegía dedicada a su discípulo Eudemo; el *Himno a la virtud,* a la muerte de su suegro Hermias; cierto poema *Sobre la Fortuna*; y en fin, sus encomios en prosa, y particularmente de Platón. Esto prueba suficientemente sus aficiones poéticas. En segundo lugar, su obra crítica sólo nos ha llegado en despojos, sin contar con otras obras perdidas que se relacionan con nuestro asunto: *Arte del elogio, El placer, La música, La dicción, Las tragedias, La voz,* acaso *Los elementos,* etc., y muy especialmente un escrito sobre *La belleza,* donde no sería extraño que se descargara de una vez para siempre de cuanto tenía que decir sobre este sentimiento general y su valoración teórica. Acaso da por admitida la intuición de lo bello, punto en que no considera necesario insistir; y ahora, en las páginas que conservamos, enfoca preferentemente su método al análisis de lo que pudiéramos llamar la anatomía y la fisiología, el organismo y la función de la obra poética. Hay por ahí, entre sus libros, atisbos que bastan para redimirlo del cargo de insensibilidad (§ 369 y 462). Así cuando, en las *Dudas homéricas,* señala el momento sublime en que Aquiles detiene con una mirada a las huestes enemigas. O cuando, en la *Ética a Nicómaco,* observa el respeto que la hermosura de Helena inspira a los ancianos de Troya. Así, en el examen de los epítetos homéricos, cuando repara en aquellas jabalinas sedientas del corazón enemigo, que tanto le impresionan. Así en todo el discurso sobre las pasiones, del libro II libro de la *Retórica,* una de sus más nobles páginas, que alcanza elegancia poemática y no tiene parangón en la Antigüedad, al grado que la misma imitación de Horacio sobre las edades de la vida resulta pálida a su lado. Así en el pasaje de la *Ética* que aconseja a los mortales vivir conforme a su parte inmortal. Para colmo, ni siquiera se recuerda suficientemente el hecho de que recoge íntegra la teoría platónica sobre el genio y el frenesí creador, la vivacidad natural y el toque de locura que llevan al poeta fuera de sí mismo y lo ponen en inmediato contacto con la inspiración sin necesidad de estudio previo. Tal teoría reaparece en la *Retórica,* en el preámbulo de la *Música,* y en los *Porqués,* donde se cuenta de Maraco

el siracusano que era incapaz de crear si antes no entraba en estado de delirio. No han dicho otra cosa el *Ion*, el *Fedro* y el *Symposio*. Ahora bien, evidentemente, su lenguaje es menos feliz que el de Platón, y el carácter de sus obras se presta menos al vuelo lírico. No encuentra palabra para la imaginación entendida como facultad creadora, es cierto. Y ya parece muy visible su esfuerzo para captar las esencias innominadas, ocultas tras las limitaciones lingüísticas, como cuando se debate en la *Poética* para dar su nombre a lo que hoy llamamos, cómoda y mezquinamente, la literatura (§ 337-10º, 382, 394, 462 y 483). Por último, ya se sabe que, si de Platón conservamos las obras exotéricas, de Aristóteles conservamos sobre todo las esotéricas (§ 53 y 255). Fácil es sospechar que las obras desaparecidas de Aristóteles hubieran contentado mejor nuestras exigencias artísticas, por lo mismo que se dirigían a públicos generales, cuando una autoridad como Cicerón asegura que eran el río de oro de la elocuencia.*

328. Todos reconocen, en cambio, que nada se le escapa en el análisis del organismo poemático, una vez que lo fija para su examen. Para no perder ningún rasgo, hace tabla rasa en su conciencia, parte del "cero", y luego va registrando cada elemento como si cada uno de ellos fuera una novedad a sus ojos. Y en cuanto a la función del poema, a la trascendencia psicológica, su metafórica teoría de la

* Sobre los diálogos de Aristóteles: en el *Nerinto,* contaba de un labriego convertido a la filosofía por la lectura de Gorgias; quedan los títulos del *Sofista*, el *Banquete*, el *Menexeno.* Según Quintiliano, el *Grylos* planteaba un debate sobre la inmortalidad del alma, que no le convencía a juzgar por sus escritos psicológicos conocidos. De este diálogo procede el pasaje citado por Plutarco sobre la famosa respuesta del Sileno al rey Midas. El rey lo interroga sobre el destino humano: "Hijos efímeros de un dios terrible y de una envidiosa fortuna —dice el Sileno—: lo mejor para el hombre sería no haber nacido; y nacido, morir cuanto antes." La sentencia hace eco hasta en boca del Segismundo calderoniano: "Porque el delito mayor / Del hombre es haber nacido." Cicerón cita un pasaje parecido a la *República*, de Platón, acaso de un diálogo perdido. Estobeo, Dión Crisóstomo se refieren a otros: el mencionado por Dión, relativo a Homero. Según San Basilio, Aristóteles renunció al diálogo convencido de que nunca igualaría a Platón. Sobre sus obras exotéricas: *Refutaciones, Tópicos, Meteorología, Historia de los animales, Retórica,* participan de este carácter. La división no es rigurosa entre éstas y las esotéricas. La *Poética*, tratado práctico y exotérico por su materia, resulta esotérico por la forma.

"catharsis" —teoría de biólogo y de moralista, incompleta o perdida en su desarrollo definitivo— es una de las nociones más fecundas que hayan fatigado durante varios siglos la pluma de los humanistas. Su misma ambigüedad deliciosa la convierte en provocación perenne del espíritu, como sucedía con aquellos rompecabezas de la filosofía presocrática y como acontece con los oráculos (§ 53).

329. Su marcha es siempre igual. Agrupa los casos de que dispone. Hace algo de historia; aunque la erudición desconfía de estas perspectivas un tanto solicitadas de antemano por una conclusión prevista. Aísla el fenómeno y lo diseca: tenía la disección en la sangre. Después, a través de generalizaciones que ensartan en el cuerpo de su sistema, ahonda en su investigación de la naturaleza del hombre. Tal orientación final da perennidad a su pensamiento. Aquella limitación previa a los tipos literarios que le son conocidos recorta el alcance de sus conclusiones. Nunca se le ocurre imaginar una forma nueva: no es su asunto. Y ya hemos hablado, con especial referencia a Aristóteles, del confinamiento de la crítica griega, punto en que hemos todavía de insistir (§ 32 y *ss.* y 335). Tampoco era posible exigirle que previera el *Hamlet* o el *Fausto;* que previera por lo menos los géneros novelísticos de nacimiento posterior. La humanidad, seducida por su genio, le pide lo que no pidió a otros, y se impacienta de que no haya sido profeta. Su método puede aún darnos luces, hoy que nos agobian la abundancia y versatilidad de las formas, y nos cuesta trabajo descubrir, en el panorama cambiante, algunos perfiles permanentes. Saintsbury afirmaba que, con todo nuestro adelanto crítico, no hemos hecho más, en sustancia, que consolidar el terreno conquistado por Aristóteles.

330. En el sistema de Aristóteles, cada trozo explica los demás, y el estudio de una obra aislada conduce a interpretaciones deficientes. Se parte de la contemplación de las cosas naturales. Lo primero es la investigación o "historia natural", de que procede la física. Luego, lo que viene después de la física, o metafísica: el ser y las esencias. Las

Categorías y el tratado *Del lenguaje* llevan a la *Analítica,* o demostración de la verdad por el silogismo; después, a los *Tópicos,* arte de conocer y establecer lo verosímil mediante la dialéctica. Y, para no dar por verdadero lo que sólo es verosímil (sofística), el método se corrige por las *Refutaciones.* Hasta aquí, los procedimientos racionales, las proposiciones o juicios en modo indicativo. Si la proposición corresponde a los otros modos del verbo e implica deseo, condición o mandato, pasamos del absoluto lógico a lo contingente pasional. La demostración se muda en persuasión y elocuencia. El orador es al auditorio lo que es el dialéctico a la escuela, y la retórica es el parangón de la dialéctica. Así se explica que, en el coro del pensamiento, la dialéctica haga veces de estrofa; la retórica, de antistrofa —como expresamente lo dice Aristóteles al comienzo de su tratado—; y acaso la poética venga a ser el épodo, según es legítimo suponerlo (Ménendez y Pelayo). Tras la *Retórica,* pues, viene la *Poética:* la poesía instruye deleitando o, más aristotélicamente, depura ejercitando la expresión de las acciones humanas. Y aquí se cierra el examen de las facultades racionales y de las creadoras. Por último, se estudia al hombre moral, en sí, en la familia, en el Estado: *Ética, Económica y Política.*

331. Dentro de este sistema, explicado en la *Metafísica* y en la *Ética,* se sitúa y debe interpretarse la crítica contenida en la *Retórica* y en la *Poética.* Junto a estas obras, los *Problemas* o *Dudas homéricas* hacen veces de curiosidades, dominadas por el afán de examinar los datos de la poesía a la luz de la ciencia, cuando no de conceder a Homero el valor de enigma.

332. La obra puramente exotérica (§ 327, *n.*), de que sólo quedan pobres fragmentos, se publicó en vida del filósofo. La obra esotérica, también incompleta, y en que se funda nuestro actual conocimiento de aquella doctrina, sólo fue publicada en el siglo I a. C. A su muerte, Aristóteles la dejó, con todos sus libros y papeles, a su discípulo Teofrasto, como le había entregado desde antes la dirección del Liceo. Otro liceano, Edudemo de Rodas, escribía poco des-

pués a Teofrasto pidiéndole un fragmento de la *Física* que faltaba en su ejemplar, lo que nos da idea del servicio de librería que el Liceo prestaba a sus hijos dispersos. Teofrasto, a su vez, legó a su discípulo Neleo todo el acervo aristotélico, y Neleo lo transportó a su casa de Esquepsis, en la Tróade. Esta región pasó a depender de los Atálidas, que por 230 a. c., comenzaron la biblioteca de Pérgamo para competir con la de Alejandría, y no sabemos si habrán dispuesto parcialmente del fondo aristotélico. La historia es confusa. Ateneo pretende que todo el material en poder de Neleo fue adquirido para Alejandría, donde se custodiaban no menos de mil manuscritos aristotélicos. Lo cierto es que los herederos de Neleo escondieron en su bodega los manuscritos que aún poseían, y allí quedaron arrinconados por siglo y medio. Los desenterró, por el año 100 a. c., Apelicón de Teos, para devolverlos a Atenas. Pocos lustros después sobreviene la captura de Atenas, y los manuscritos emigran a Roma en calidad de botín, donde logran ya consultarlos humanistas como Tiranión y Andrónico. Comienza entonces la obra temerosa de las restauraciones. Este cuento árabe sobre la emigración de los manuscritos es narrado al mundo por Estrabón, discípulo de Tiranión, y tiene, a los ojos de la posteridad estudiosa, un prestigio que nunca podrán apreciar los que no nacieron para ello (§ 322 y 490).

3. Materia y principios de la crítica aristotélica

333. El conocimiento de la crítica aristotélica supone: 1º El estudio del cuerpo principal de la doctrina, en la *Retórica* y la *Poética*. A ello se aplicará preferentemente nuestro examen. 2º la referencia a aquellos principios filosóficos que sirven de fundamento a la crítica, y que resultan de otras obras aristotélicas de diversa índole. 3º La referencia a algunos temas complementarios que aparecen en las *Dudas homéricas* y en otros escritos que van del primero al segundo periodo de la labor aristotélica. 4º La referencia a la masa literaria que el filósofo tuvo a la vista y sobre la cual edificó su doctrina. A cada uno de estos aspectos concederemos la atención indispensable dentro de las proporciones

del presente ensayo y según el caso se presente. Pero antes haremos algunas consideraciones generales.

334. Comencemos por evocar el campo histórico que abarca Aristóteles. En este orden su contribución es inmensa. Desde luego, puede decirse que sus primeras obras fijan la cronología griega.

> ¿Quién más curioso que el Estagirita —dice Menéndez y Pelayo— de la historia literaria anterior a su tiempo? Él hizo una colección de los primitivos tratados de retórica; juntó y comentó los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica helena: puso en orden las Didascalias o actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas y fundando severamente el orden cronológico; precedió a los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Ilíada* y en la resolución de los problemas homéricos, y extendió sus comentarios a las obras de Hesíodo, Arquíloco, Querilo y Eurípides. En suma, ningún otro de los griegos hizo más por la ciencia crítica...

335. Las anteriores palabras describen el aspecto positivo, y disimulan amorosamente algunos aspectos negativos. Para mejor apreciarlo, consideremos el conjunto de la literatura en que opera Aristóteles. Tiene ante sí la épica y la didáctica, de que hoy sólo conocemos a Homero y a Hesíodo; la tragedia, también en mucha parte perdida, aunque conservamos lo fundamental con Esquilo, Sófocles y Eurípides; la comedia antigua, hoy representada por Aristófanes y por un conjunto de fragmentos; la lírica, en que nos lleva la mayor ventaja, aunque es por desgracia el campo que menos exploró. En la pastoral, el epigrama y otros tipos de poesía mixta, se conoce hoy más de lo que conoció Aristóteles. En cuanto a la prosa, dispone de Platón, los historiadores, los oradores y gramáticos. No da noticia de la comedia ulterior; no vio nacer la novela; no advirtió la vaga floración de aquellas llamadas fábulas milesias. Si en asunto de ciencia y de historia política se asomó al saber extranjero, en la literatura se confina dentro de su lengua. Ignora la

Persia y la India, y esto explica, amén de que su espíritu sistemático lo explique en gran parte, su violenta asimilación de la epopeya y la tragedia (§ 34 y 404).

336. Prescindiendo por ahora de la doctrina, y a reserva de dar su lugar a cada concepto, un rápido examen revela los gustos del crítico y los autores que le eran más familiares. A falta de indicación especial, nos referiremos a la *Poética.*

1º *Épica.* Homero es el épico más citado, primer poeta de quien tiene noticia, aunque no duda que haya habido muchos anteriores. Tampoco duda de su identidad personal. No lo considera primitivo, lo que hace honor a su sentido crítico, sino como poeta culto dueño de todos los sectores de su arte y, en conjunto, nunca igualado. Aunque en dos ocasiones da ejemplos de Querilo, prefiere como más claros los símiles de Homero (*Ret.*). Su biografía de éste, salvo que el fragmento sea apócrifo, resulta completamente mítica (*Sobre los poetas*). Discute puntos homéricos en forma que anuncia ya la técnica delgada y quebradiza de los alejandrinos, y a veces, con sencillo criterio. Por ejemplo: la *Ilíada* habla de las cien ciudades cretenses, y la *Odisea* sólo de noventa. Se explica, primero, porque la mención aparece en boca de personajes distintos; segundo, porque el cien es número redondo, equivalente poético de noventa (*Dudas*). Recuerda a Hesíodo sin nombrarlo (*Ret.*). Más adelante veremos por qué prefiere las normas homéricas a la épica posterior (§ 408).

2º *Lírica.* Siguiendo a Heródoto, atribuye a Arión la invención del ditirambo y los coros cíclicos (*Sobre los poetas*). Cita varias veces a Simónides, y especialmente señala los epítetos con que logra ennoblecer el triunfo de Anaxilas de Regio en las carreras de mulos, asunto en sí mismo innoble: una de sus pocas observaciones puramente literarias sobre la lírica (*Ret.* Ver: § 39 y 369). Ejemplifica algunos "lugares" con Estesícoro, Alceo, Safo, Píndaro. Menciona a Arquíloco (*Polít.* y *Ret.*); la *Eunomia* o Buen Gobierno de Tirteo (*Polít.*); a Solón, ya sobre nociones políticas (*Constit.*), ya en la admonición a Critias (*Ret.*); a Demódo-

co, sobre el carácter de los milesios (*Ética*); a Focílides, sobre las ventajas de la clase media, que le seduce como todos los términos medios (*Polít.*); y los dichos de Teognis, también recordados por Jenofonte (*Proverbios*). En general, sus citas líricas tienen un objeto no literario.

3º *Tragedia.* Se acuerda poco de Esquilo, y mucho más de Sófocles, su predilecto, y de Eurípides. Cita a Esquilo sobre la introducción del "deuterogonista" o segundo personaje trágico, y sobre la reducción del papel de los coros. Lo encomia por haber escogido, en la historia de Niobe, el episodio que podía caber en una tragedia. Hace notar que Eurípides, en el *Filoctetes*, adopta y corrige un verso de Esquilo, sustituyendo una expresión vulgar por otra más adecuada. Prefiere los coros orgánicos de Sófocles a los inorgánicos de Eurípides, y a los "intermedios líricos" de Agatón. Recuerda que Sófocles declaraba pintar a los hombres como deben ser o desean ser, mientras Eurípides los pintaba como ellos son (§ 185). De Sófocles, admira especialmente el *Edipo Rey*, que cita varias veces y siempre parece estar recordando. Nos hace saber que Sófocles introdujo el "tritagonista" o tercer personaje trágico, y también la pintura escénica. Declara a Eurípides "el más trágico de los poetas" por sus desenlaces dolorosos, precisamente lo que le objetaba la opinión general. Alaba la sencillez de su estilo (*Ret.*); recomienda el ejemplo de la *Medea*, la *Ifigenia en Táuride* y el *Orestes*, por haber escogido un solo fragmento armónico y adecuado a la extensión del drama, dentro de los muchos episodios de las respectivas tradiciones. Pero censura a Eurípides: *a)* por sus coros incoherentes, como ya dijimos; *b)* por la inconsistencia de su heroína en la *Ifigenia en Áulide*, en lo que redondamente se equivoca; *c)* por la crueldad de su Medea y su Alcmeón (*Ética*), que le parece innecesaria e ineficaz; *d)* por el desenlace mecánico de este mismo drama; *e)* por la inverosímil conducta de Egeo; *f)* por la inmotivada perversidad del Menelao, en *Orestes*; *g)* porque la Melanipa es demasiado sabia para mujer; *h)* porque la declaración de Orestes en Tauros sobre su propia identidad le resulta torpe, etcétera. Es aficionado a discutir minucias de Eurípides (*Poetas*). En Agatón, además de la censura a los coros,

tacha el haber querido meter toda una tradición épica en un drama; y cita *La flor* como único ejemplo de una tragedia de pura invención. Menciona también a Carcino, a Queremón y a Teodecto. Al trazar las influencias épicas en la tragedia, asienta erradamente que la *Ilíada* y la *Odisea* habrán proporcionado, a lo sumo, materia para una o dos obras. Esquilo, que confesaba su inspiración homérica, aprovechó aquellos poemas homéricos por lo menos en seis tragedias y un drama satírico; Sófocles, en tres; Eurípides, seguramente en su drama satírico de *Los Cíclopes*; además, el *Reso* deriva de la *Ilíada*. Y durante los siglos v y iv, los trágicos menores están llenos de Homero. En todo caso, es cierto que hay más tragedias derivadas de las epopeyas homéricas: *Cypria*, *Aethiopis*, *Pequeña Ilíada*, *Iliupersis*, *Nostoi*, *Telegonía*. Lo atribuye a la misma falta de unidad de estas obras, que admiten mejor la fragmentación para la corta acción dramática (§ 408). El valor de estas observaciones aparecerá más tarde de relieve al examinar la estructura de la tragedia, pieza maestra de la crítica aristotélica.

4º *Comedia*. Cita a Epicarmo y al otro Platón. Apenas menciona a Aristófanes, que encuentra bufonesco; se ve que prefiere, por todo, la Comedia Nueva (*Ética*). Hemos perdido el estudio sobre la comedia que parecía completar el actual texto de la *Poética*.

5º *Oratoria*. Ya sabemos que se complace en ejemplificar con Isócrates (§ 305); y vemos también que cita a Ifícrates, Leptines, Cefisodoto, Pitolao, Merocles, Polieucto (*Ret.*). Su reserva para Demóstenes será examinada más adelante (§ 363).

6º *Filosofía*. Niega la existencia de Orfeo, y juzga a Empédocles como filósofo y como poeta (*Poetas*). Aparte de su ascendencia directa —Sócrates, Platón—, busca ejemplos en Jenófanes, Empédocles, Protágoras, Aristipo, Eutidemo, Polícrates (*Ret.*). Nos da a conocer, en Alexámenes de Teos, un precursor del diálogo socrático-platónico (*Poetas*).

337. Los principios generales presupuestos por la teoría literaria a veces la dominan del todo, a veces explican algunos puntos particulares. Aunque se procurará recordarlos en

su oportunidad, podemos enumerar desde ahora los principales:

1º Las ideas y las entelequias (§ 325). Las ideas no están fuera o encima del mundo perceptible, sino implícitas en éste. Son fuerzas íntimas que desarrollan en él su función teleológica, para realizarse plenamente en la entelequia. El advenir es evolución, aunque no siempre en el sentido moderno; y esta investigación señala el camino de la ciencia. En la escala de los seres vivos, después de la planta y del bruto aparece el hombre, dotado ya de alma racional, y su aparición representa la plenitud de los tiempos. Tal vez Aristóteles considera su propio sistema como la entelequia o plena realización de la filosofía. Santo Tomás parte de un grado inferior, la piedra, y llega a un grado superior, el ángel. Tal es el problema de la posición del hombre en el cosmos, problema planteado en el monólogo de Segismundo, y al cual Max Scheler y otros contemporáneos han vuelto con renovado interés.

2º El paso de la potencia al acto como perfeccionamiento de la realidad o proceso de la entelequia.

3º La sinonimia o coordinación de la realidad (§ 388).

4º La concepción intelectualista de la naturaleza humana. El hombre se inclina instintivamente al conocimiento. El conocimiento es en sí un deleite. En este deleite del conocer se funda hasta el gozo estético.

5º La natural elección del bien: "El que conoce el bien mayor no necesita deliberación." (*Física.*)

6º La adición de bienes: por pequeño que sea el sumando del bien, la suma produce un bien mayor (*Tópicos*, aplicable a la *Retórica*).

7º Lo bello matemático: orden, proporción y simetría (*Metafísica*).

8º Lo bueno, como acción, es mudable; lo bello, especie permanente (*Metafísica*).

9º Las teorías sobre el placer, la amistad, el amor (*Ética*, lbs. VII-X) son complementarias de la estética y la retórica.

10º La fantasía: ya se la considera como "sensación atenuada" (*Retórica*), ya como "aquel movimiento que resulta de la facultad sensitiva", o "aquel proceso que graba e im-

prime en la mente la imagen sensorial" (*De Anima*). Ya dijimos que no encuentra palabra para la facultad creadora (§ 327, 382, 394, 462 y 483). Para llegar a este concepto de la imaginación artística, inventiva, hay que esperar a Filóstrato, cinco siglos más tarde.

11º La función educativa y la función catártica de la música (lírica comprendida) y la pintura, artes ambas desinteresadas que educan en el bien y en la belleza, purificando los afectos que imitan (§ 447 y *ss.*). Proscripción, por ser contrarios a la ética, de la música de flauta, los instrumentos de cuerda que exigen excesiva habilidad manual (péctides, barbitones, heptágonos, trígonos, sambucos); desprecio para los músicos "mercenarios y degradados" que compiten en los certámenes (*Política*). Semejanza con la doctrina platónica (§ 265 y 276).

12º El justo medio: la virtud situada entre dos vicios.

13º Observaciones dispersas en los *Porqués*: *a)* El temperamento melancólico de los grandes hombres; *b)* el agrado de la narración unida y el desagrado de los relatos inconexos, que prepara la comparación de la poesía con la historia (§ 472 y *ss.*); *c)* que no deleitan los relatos de hechos demasiado distantes o demasiado nuevos, o "justo medio" cronológico; *d)* que el filósofo se considera superior al orador, choque de la ciencia y el humanismo (§ 307); *e)* que el canto acompañado de flauta es más placentero que el acompañado de lira, y el acompañado de una sola flauta o una sola lira, más que el acompañado de varias; *f)* que las sensaciones del oído adquieren significación moral más naturalmente que las de los otros sentidos, repetido en la *Política*; *g)* que todos los hombres ceden a los halagos de ritmo, canto y música, y más cuando se trata de aires ya conocidos, etcétera.

338. El procedimiento de ataque es igual para todo objeto de estudio, sea un pez, un órgano humano, una constitución política, un acto, un poema. Podemos ilustrar este procedimiento con una comparación modesta: recuérdese aquel juego de sociedad que consiste en adivinar objetos mediante las preguntas: "¿Cómo es? —¿De qué es?— ¿Para

qué sirve?" Aristóteles se pregunta siempre: "¿Qué es esto? —¿Por qué es así?— ¿En qué difiere de lo que no es?" Busca la relación de cada cosa con las demás. Divide la noción de la cosa en partes componentes: materia, forma, agente productor, destino o fin que la cosa satisface. "¿De qué está hecha la cosa? —¿Por qué presenta tal estructura?— ¿Cómo llegó a ser lo que es? —¿Qué necesidad cumple?" Las preguntas se encadenan en conceptos de ser, evolución, organismo y función. Y con estas armas, el biólogo se atreve con la política, la moral y el juicio literario. Inductivamente, comienza por acumular un enorme número de casos; luego, proyecta la teoría. El propósito puede ser puramente especulativo, mezclado de algunas intenciones prácticas, o puramente práctico. En la ciencia antigua, poco dada a las aplicaciones mecánicas, el propósito práctico apenas se advierte. Es más aparente en asuntos de moral y política. Es evidente ya en cursos de enseñanza, como la *Retórica* y la *Poética.*

4. La "Retórica"

339. Aunque es posterior a la *Poética*, comenzaremos por la *Retórica*, por lo mismo que nos lleva a cada instante fuera del terreno literario y sólo nos interesa para completar la visión de conjunto. La *Retórica*, antistrofa de la dialéctica, es una mezcla de nociones estéticas, literarias, lógicas, psicológicas y éticas. Consta de tres libros. La mayor parte de la obra —los dos primeros libros— corresponde al argumento: definiciones y métodos de la persuasión, análisis de las pasiones y provocaciones emotivas. La parte menor, el libro III, corresponde a la forma: los conceptos literarios de estilo y composición. Y todavía a propósito de la forma, se nos remite a partes perdidas de la *Poética.* Estudiaremos: 1º el carácter de la obra y el concepto de la retórica; 2º la teoría y la técnica de la persuasión, y 3º la forma, en su doble aspecto de estilo y composición (§ 346).

340. "La *Retórica* es un imperecedero monumento, y tiene un sello de unidad y grandeza que no alcanzan los mutilados restos de la *Poética*, aunque éstos contengan quizá ideas

más hondas y fecundas" (Menéndez y Pelayo). Después de Aristóteles, la crítica se vuelve retórica. Todavía las *Instituciones* de Quintiliano se limitan a reproducir los preceptos aristotélicos. Pero este tratado parece en la actualidad menos vivo que la *Poética*, porque hoy entregamos a los dones naturales lo que entonces se pretendía conducir por cánones y reglas.

341. Se asegura que Aristóteles redactó la *Retórica* para contestar el tratamiento deficiente y poco filosófico que Isócrates había aplicado en el caso. Los "tecnólogos" de quienes habla con menosprecio —los Córax, Calipo, Pánfilo, Teodoro— extremaban el amor de su oficio hasta declarar que no había en el mundo más técnica que el arte retórico ¡Como si toda creación no necesitara de una técnica! Aristóteles vuelve la espalda desdeñosamente a sus predecesores, incapaces de organizar los miembros dispersos de su empirismo, ni de abarcar en sus compilaciones la totalidad de las especies retóricas, y suelta respetuosamente la mano de su maestro. Éste quería reducir la retórica a la moral. Sin abandonar el fin moral, el discípulo quiere entender la retórica dentro de su propia naturaleza, y averiguar hasta dónde es apta para demostrar las tesis contrarias, antes de emplearla como un instrumento en bien de la sociedad humana. No confundamos: la retórica es ciencia relativa; la ética, absoluta. El mejor uso de la retórica es la justicia, pero la retórica no es por sí misma la justicia. ¿Cómo podría la retórica defender el bien sin refutar el mal? ¿Y cómo refutarlo sin atreverse antes a conocerlo? Se impone una suspensión provisional de la náusea, como la del médico que saja el tumor. Las guardias y las estocadas se enseñan conforme a las leyes de la esgrima, no del honor. Para después rectificar el abuso de las armas, Aristóteles está satisfecho de sus otras doctrinas. Por lo demás, lanza de cuando en cuando un guiño tranquilizador al *Gorgias* y al *Fedro*.

342. Para servir al fin político, resultaría estéril querer valerse sólo de verdades universales, sin contar con las verdades a medias de la opinión. Hay que saber, y es de buena

guerra, movilizar todas las fuerzas disponibles. Más aún: es necesario partir de las opiniones —no de las esencias— para reducir a los que viven de las opiniones. La opinión tiene que ser la premisa del razonamiento retórico. Lo simplemente verosímil, condenado en el *Fedro*, tiene pues que ser el heraldo de las certezas filosóficas. Descubierto ya el silogismo, como pesada catapulta de la conclusión necesaria, se ve la necesidad de montar al lado, para la retórica, otra máquina de más ágil maniobra, que no se cargue con el raro proyectil de los universales, sino con las piedras de la misma calle: opinión, indicio y ejemplo. Tal es el entimema.

343. Ya sabemos que el término "retórica" había alcanzado grande amplitud, y lo mismo se aplicaba a la cultura liberal (Isócrates) que a la discusión de los negocios públicos, a la oratoria forense, al discurso literario o patriótico, al arte de la recitación. A la retórica corresponde el descubrimiento de la prosa como género literario aparte del habla común (pues no es verdad que Monsieur Jourdain hablara en prosa); pero pronto esta disciplina se ve embarcada en las preocupaciones políticas y jurídicas, a consecuencia de los trastornos sociales que desposeían a la antigua aristocracia en bien de las democracias nacientes, lo mismo en Sicilia que en Atenas (§ 27, 81, 83). El saber construir un buen discurso era un asunto de capital importancia para la vida civil, por muy escasamente que en ella se participara. El arte suasoria venía a ser la acción eminente del individuo ante el Estado. De aquí la utilidad de conocer los argumentos, las pruebas, el estilo y la composición. Si la *Poética* considera las obras en que predomina el placer estético, en las obras a que se consagra la *Retórica* se trata de literatura aplicada, de literatura al servicio de una causa, y sujeta a un sentido de utilidad. Muchas veces, ni siquiera se trata ya de literatura, sino de una facultad humana general, indispensable a la convivencia política, que conviene someter a estudio y a ejercicio: la facultad de defender y probar nuestras opiniones (§ 27, 81, 83, 305, 306 y 311). Pero como nunca se distingue muy claramente entre el arte de hablar y el arte de escribir, resulta que la *Retórica* no se limita a la mera oratoria, sino

que sus observaciones afectan algunas veces a toda la literatura, en prosa y aun en verso.

344. Si el puritano de la *República* y las *Leyes* quiere cercenar la emoción, a Aristóteles —naturalista— ni siquiera se le ocurre poner en duda el derecho a la emoción, como no se le ocurriría pedir a una especie animal o al fruto de un árbol que legitimen su existencia. Ahí está la emoción: contemos con ella y orientémosla en servicio del hombre. La *Retórica*, la *Poética*, la *Política*, la *Ética* están de acuerdo. La persuasión debe poner en juego los recursos emotivos. Eso sí: sólo por medios propios, mediante ideas y palabras. Se descarta toda agencia baja o viciosa: las tretas para provocar la compasión presentando viudas llorosas o huérfanos hambrientos. El arte es todo de mente y de discurso; le son ajenas las exhibiciones dramáticas. El error de los que han aceptado semejantes teatralidades proviene de que tenían siempre delante el alegato jurídico, y no la discusión política, que es el género retórico por excelencia.

345. La utilidad de la retórica se demuestra así: 1º Lo verdadero convence más que lo falso. El que afirma lo verdadero puede ser derrotado por falta de técnica. 2º No todos los hombres están a la altura de la ciencia; y la persuasión se dirige a todos los hombres, concepto democrático de cuya necesidad brotó la sofística. La retórica cumple para las mayorías humanas una doble misión: *a)* misión ascendente, trayéndolas hasta la ciencia a través de las veredas vulgares que recorren; *b)* misión descendente, llevando hasta ellas las verdades que parecían inaccesibles. 3º Si es infamante no saber defenderse con el cuerpo, más lo es no saber defenderse con el lenguaje, expresión del alma, lo más característicamente humano que hay en el hombre. Se explica así el parangón entre la dialéctica y la retórica: 1º Ambas enseñan a reducir al adversario. No es indiferente persuadir el bien o el mal, pero el bien debe adiestrarse en parar y contestar los ataques del mal. 2º Ambas trabajan en asuntos de sentido humano general, que no exigen conocimientos especiales, y pueden aplicarse a todas las cosas. 3º Ambas

distinguen entre la persuasión real y la aparente. Pero mientras la dialéctica llama erístico al que usa de la persuasión aparente, la retórica no tiene nombre para el orador o el abogado falaz. 4º Con fundamento en el *Fedro*, se declara que la retórica toma su forma a la dialéctica y su materia a la política (§ 267).

346. De los tres géneros que luego se definirán —el epidíctico, el judicial y el deliberativo— este último es el más necesario y el que tiende a más altos fines. De él, pues, derivan los principios del arte. Ofrece este arte dos aspectos: uno semántico, otro formal. El semántico se refiere a la persuasión, aplicada a la probabilidad. Tiene, a su vez, dos fases: la primera, encaminada a descubrir especulativamente lo que hay de persuasivo en los asuntos propuestos, la teoría de la persuasión; la segunda, la técnica o métodos de la persuasión. El aspecto formal se refiere a la acción oratoria, que el griego llama "elocución", y que tiene a su vez dos fases: el estilo y la composición. Para la doctrina crítica, el aspecto semántico sólo nos interesa por sus ocasionales acarreos de atractivo estético; el aspecto formal, en cuanto a estilo, nos corresponde de pleno derecho; y en cuanto a composición, el tratado nos da unas ligeras nociones y pronto se desliza otra vez hacia la función persuasiva. ¡Ojalá los tres libros de que consta el tratado correspondieran sucesivamente a la teoría, a la técnica y a la elocución! (§ 339). Pero la *Retórica* es un libro desordenado. Y véase por qué: Aristóteles es sistemático en la concepción, pero problemático en la exposición. Su coherencia está mucho más en su cabeza que en las páginas que escribió. En el interior de su mente, ha constituido su representación del universo partiendo de lo particular a lo general. Al expresarse, procede a la inversa, pero sólo hasta cierto punto. Da algunas nociones generales, casi nunca completas; y después va examinando problema tras problema, y en cada caso particular redibuja y retoca un poco aquellas primeras nociones. En la serie de los problemas, hay hiatos y paréntesis que constantemente nos confunden. Y en el análisis de cada problema, divide el fenómeno en partes, las enumera, y luego las examina en

orden inverso a la enumeración, procedimiento de quiasmo a que era muy aficionado. Para exponer a Aristóteles hay que refundirlo.

347. Explicados el carácter de la obra y el concepto de la retórica, pasamos a la teoría y la técnica de la persuasión. Nos referimos a la tabla anexa a modo de guía sumaria. En esta tabla se ha procurado destacar el nervio de la obra, prescindiendo de muchas consideraciones que corresponden a la dialéctica y sólo de modo reflejo reaparecen en la retórica, y respetando, hasta dondè era indispensable, "el delirio de la clasificación" que Gomperz señala en Aristóteles. La persuasión se obtiene por dos medios a los que se da el nombre de "pruebas". Esta palabra hace pensar en lo que hoy llamamos "pruebas" en lenguaje jurídico. Para evitar confusiones, preferimos llamarles medios. Los dos medios suasorios son: 1º los técnicos; 2º los extratécnicos. Los extratécnicos sí que abarcan lo que hoy llamamos "pruebas", pero algo más: testimonios, juramentos y confesiones, sin excluir las arrancadas por la tortura, que Aristóteles recomienda precisamente por la coacción del temor que las acompaña; y, junto a esto, las bases de textos legales y contratos. Los medios extratécnicos se refieren siempre al pasado, a sucesos ya acontecidos y conocidos, cuyas circunstancias simplemente importa establecer. A este propósito ocurren dos observaciones: 1º la serie temporal, pasado, presente y futuro, tiene, en los análisis de Aristóteles, una enorme significación; y 2º el puesto secundario que asigna a los medios extratécnicos, no por desdeñarlos, sino por considerar que la retórica desborda con mucho el suceso práctico, revela desde luego la novedad de su concepción. Al final del libro I hay un apéndice sobre estos medios, que puede completarse con el capítulo del libro III sobre las preguntas e interrogatorios, en que se cuenta cómo Pericles confundió a Lampón a propósito de los misterios de Deméter, y cómo Sócrates confundió a Melito sobre la pretendida acusación de impiedad. Pero los medios extratécnicos no interesan a nuestro estudio. Los medios técnicos son los verdaderos medios retóricos: el orador tiene que sacarlos de su razón y exponerlos mediante su pala-

bra. Corresponden, más o menos, a lo que hoy llamamos "alegatos".

348. Los medios técnicos son: 1º objetivos: intelectuales, lógicos; y 2º subjetivos, morales. Discernibles en el concepto, se mezclan en la práctica. Por eso, al tratar de la acción oratoria, en el libro III, reaparecen a propósito de la adecuación u oportunidad, o de la tercera parte de la composición o argumento, de la cuarta parte o peroración, etcétera, algo en desorden y aunque nada tengan de común con el puro estudio de la forma (§ 360). Los medios objetivos se llaman demostraciones y asumen dos formas: 1º Los entimemas, figuras de la deducción retórica, que son los instrumentos por excelencia y constituyen el "cuerpo de la persuasión". 2º Los paradigmas o ejemplos, figuras de la inducción retórica, que ocupan en Aristóteles lugar secundario, aunque preocupan mucho a sus predecesores. La primacía del entimema trastorna el cuadro tradicional de la retórica. No sólo revela una afición especial al nuevo método silogístico de razonar —aplicado con fortuna a la ciencia en las *Segundas Analíticas*, y a la dialéctica en los *Tópicos* y las *Refutaciones*— sino que revela también la predilección por los universales. El entimema viene a ser el silogismo retórico, un silogismo elástico por la forma y el fondo. Véase, en cuanto a la forma, la diferencia entre el silogismo: "Todos los hombres son mortales —Sócrates es hombre— luego es mortal", y el entimema: "Sócrates, como todo humano, algún día tenía que morir." Véase, en cuanto al fondo, la diferencia entre el silogismo, fundado en necesidad, y este entimema, sólo probable: "Siendo Sócrates tan sabio, es creíble que haya sido bueno." Las proposiciones del silogismo se fundan en necesidad. Las del entimema también pueden ser necesarias, y entonces las cubre la dialéctica; pero las más veces sólo son probables, verosímiles, frecuentes, deseables, y éste es el campo exclusivo de la retórica.

349. El entimema puede examinarse según cuatro conceptos, que Aristóteles trata sin puntualizarlos: 1º extensión; 2º naturaleza, 3º sentido, y 4º tópica. Por su extensión, el enti-

mema puede ser extenso o abreviado. Si extenso, tiene tres partes teóricas: la premisa que corresponde a la mayor del silogismo; la menor, bisagra de la deducción; y la conclusión, *Quod erat demonstrandum*. Si abreviado, puede reducirse a una mayor, o a una conclusión, y desaparecen la bisagra y una de las alas. Entonces resulta una máxima, que es una de las maneras de la proposición general (pues hay otras, como las proposiciones matemáticas, que no son máximas). La máxima representa un máximo en la expresión ética: queja, indignación, exageración, preferencia absoluta. De modo que su estudio se relaciona con los medios subjetivos de persuasión y con las formas del discurso. Se examina la máxima que precede o sigue al epílogo que la ilustra (libro III). Pero la abreviación puede aún reducir el entimema a un simple indicio, el cual a su vez puede significar una situación innecesaria o indiferente, de probabilidad retórica, o una situación necesaria, como el *tecmerión* dialéctico de las *Primeras analíticas* (§ 357). La abreviación se explica porque la retórica no debe perder el tiempo en lo obvio y admitido, y es mejor que sus argumentos sean cortos y suficientes, como destinados a un público indocto. El orador culto, habituado a seguir paso a paso los procesos mentales, tiende a tomar de muy lejos el argumento y a desarrollarlo en todos sus grados, lo que es fatigoso y más propio de la ciencia. El inculto prescinde instintivamente de perspectivas lejanas y de intermedios obvios, y tiende a la máxima: luego resulta más eficaz para las masas, sin contar con que usa un lenguaje más accesible (§ 178 y 352).

350. Por su naturaleza, hay entimemas verdaderos, reales, que corresponden al silogismo correcto; y los hay aparentes o falsos, que en dialéctica se llamarán paralogismos. Este seudoentimema es una manera de erística retórica. Su análisis debe completarse con el tratado de las *Refutaciones sofísticas*. Resulta de un vicio en la expresión o en el razonamiento, y se enumeran hasta nueve casos, cuyo detalle no interesa aquí.

351. Por el sentido, hay entimemas que afirman o de-

claran, y hay entimemas de refutación. El entimema, verdadero o falso, se destruye o contesta con la refutación. Ésta puede asumir la forma completa de un antientimema, o la forma abreviada de una instancia u objeción, que ya no es figura del entimema. Hay cuatro clases de refutación y cuatro tipos de instancia. El análisis de la declaración y la refutación lleva a considerar hasta veintiocho tipos de entimema, número mayor que el examinado en los *Tópicos*, sea por exigirlo así el asunto de la retórica, sea porque al escribirse los *Tópicos* aún no cuajaba la teoría del silogismo, la cual está siempre sobrentendida en el tratado de *Retórica*. Los dos sentidos del entimema son examinados de nuevo en el libro III, a propósito del argumento (composición).

352. Veamos lo que significa la tópica del entimema. Tópico quiere decir lugar. Hay que explicar la denominación. Los retóricos latinos llamaron lugares a lo que hoy técnicamente llamamos temas: el tema de la bandera en un poema patriótico, el tema de los adioses en un poema de amor, el tema del pañuelo en *Otelo*, etcétera. Y hoy solemos llamar lugares comunes a los asuntos muy manoseados y vulgares. Los tópicos de la *Retórica* se refieren a la región o lugar del conocimiento en que se va a buscar el motivo en cuestión. Se dividen en especies o lugares específicos, y lugares comunes. Las especies son proposiciones que derivan de ciencias determinadas, especiales. Su misma naturaleza hace que correspondan en diversa proporción a cada uno de los tres géneros retóricos de que luego hablaremos. A tal punto que Aristóteles, forzando la realidad, quiere arrancar de las especies los dichos tres géneros. No lo hacemos así en nuestra tabla analítica, por las confusiones a que esta violencia conduce. Los lugares comunes, en cambio, lo son en un doble sentido: tanto por pertenecer al conocimiento común o general de todos los hombres, aunque no sean doctos en ciencia alguna, como porque son efectivamente comunes y de uso indiferente en los tres géneros retóricos. Las especies han de usarse con suma prudencia, por la impreparación de los auditorios que, reclutados al azar, sólo tienen un nivel medio, como todas las multitudes en el sentido corriente

y aun el escolástico del término. Los lugares comunes son de uso menos peligroso: las nociones de lo grande y lo pequeño, lo más y lo menos, lo directo y lo inverso, etcétera, están al alcance de todos. Por desgracia, dice Aristóteles, los lugares comunes abundan menos que las especies: se reducen a unas cuantas proposiciones obvias, en tanto que las especies son numerosísimas. Considérese la diferencia cuantitativa de nociones entre el lugar común que simplemente declare: "Tenemos más cartuchos que el enemigo", y los lugares específicos que expliquen, conforme a química, física y balística: "Nuestros cartuchos son mejores que los del enemigo." De aquí que, si se han de usar especies en el discurso, convenga, por decirlo así, usar las menos especiales, las de conocimientos más difundidos: de política, de ética. De aquí otra superioridad automática del orador inculto sobre el culto, pues éste cae en las tentaciones de lo recóndito, que aquél ni siquiera sospecha (§ 349). Los guerreros se dejaban persuadir por Odiseo —como dice Sócrates— porque lo entendían plenamente (§ 178). La idea de lo justo y lo injusto, de lo grato y lo ingrato, prenden más fácilmente en los auditorios generales que un teorema de geometría. Si el químico de la novela de Huxley quisiera fundar un programa de gobierno en la necesidad de atender desde ahora a la pérdida gradual del fósforo, materia indispensable a la vida terrestre que puede faltar dentro de varios milenios, nadie lo escucharía.

353. Véase ahora cómo la específica conduce a los tres géneros retóricos, por el distinto servicio o fin que cada género cumple. Imaginemos al orador ante su auditorio. El auditorio puede ser: 1º de simples espectadores; 2º de jueces del pasado; 3º de jueces del porvenir. Recorriendo al revés la escala, por quiasmo, tenemos que el orador será: 1º consejero de lo conveniente o lo inconveniente para el porvenir; 2º abogado de lo legal o lo ilegal ya acontecido; 3º demostrador de lo noble o lo vil considerados como presentes o permanentes. De aquí el género deliberativo, el judicial y el epidíctico. Por el auditorio, los géneros miran a la asamblea pública, al tribunal o al espectador. Por el tiempo, al

porvenir, al pasado o al presente. Por la finalidad, a lo útil, a lo justo o a lo hermoso moral. El auditorio es siempre un juez: en la deliberativa, de la oportunidad; en la judiciaria, de la veracidad; en la epidíctica, de la elocuencia. Los dos primeros géneros son agonísticos o de combate, y así Cleón, en Tucídides, reprocha a los atenienses el considerarse espectadores cuando les importa ser *agonotetas*. El tercer género es más bien expositivo. La deliberación es el género más importante por su amplitud y trascendencia, y el más difícil por la magnitud de los problemas que arriesga y por referirlos al porvenir. En ella se apuesta sobre la felicidad de un pueblo. Entre los tres géneros caben relaciones y contaminaciones. El debate político admite circunstancias jurídicas; el jurídico, puede asumir consecuencias políticas; la oratoria epidíctica puede pasar del mero encomio o censura al consejo deliberativo, etcétera. Se ha visto a Isócrates acusar a Cares en un discurso deliberativo sobre la paz; y en el *Panegírico*, acriminar a los lacedemonios. Obsérvese que el político puede reconocer injusto lo que considera ventajoso; el abogado, lamentable lo que reconoce legal; el epidíctico, funesto para la persona lo que es loable en su conducta.

354. Sea, en primer lugar, el género deliberativo. Tiene un fin ético y un fin político. El fin ético es la felicidad, concepto que se analiza hasta donde a la retórica interesa, y sin necesidad de vaciar aquí todo el contenido de la *Ética*. Se toman en cuenta las virtudes corporales, pues las morales corresponden a la epidíctica. Nótese que no se delibera sobre la felicidad misma, sino sobre las cosas que a ella conducen: los bienes y la utilidad. El fin político es el interés. El interés político se reduce a la salvaguardia de la Constitución. Sin rehacer el tratado de la *Política*, se toman en cuenta las constituciones que importan a la retórica; es decir, las históricas o existentes. Entre las normales, la monarquía y la aristocracia, dejando de lado la utópica "policia"; y entre las desviadas, la oligarquía y la democracia, dejando de lado la patológica tiranía. La democracia procura la libertad; la oligarquía, la riqueza; la tiranía, el bien personal del tirano; la aristocracia, la educación y el mantenimiento

de las instituciones; y hay una laguna en el texto al llegar a la monarquía. Técnicamente, el orador debe adoptar la emoción de la forma constitucional en que su auditorio está educado. Principales asuntos de la deliberación: las rentas del Estado, la guerra y la paz, la protección de los recursos territoriales, la importación y la exportación, la legislación; en suma: hacienda y defensa nacional, con todas sus consecuencias.

355. Sea, ahora, el género judicial. Su fin es reparar la injusticia. La injusticia se define por perjuicio, intención y violación legal, entendidas sólo en su aspecto utilitario. Para otros desarrollos, consúltese la *Ética*. Las premisas se estudian por causas, hábitos del agente y hábitos de la víctima. El estudio de las causas lleva al análisis de los placeres. Entre éstos, la imaginación, en su doble aspecto de memoria y esperanza. Después, los esparcimientos y juegos, con referencia al libro perdido de la *Poética* sobre la función de lo cómico. Los hábitos de agentes y víctimas, en el acto impremeditado y el premeditado en dos tipos, que delínean nociones de derecho civil y público, son referidos a los lugares comunes (§ 357). Hay atenuantes, como la casualidad. Hay agravantes, como la reincidencia. La rareza y novedad del delito se tienen por agravantes: profunda noción que pudiera extenderse al caso de los delitos no previstos por la ley, y a la asimilación analógica para los delitos de nueva clase. La culpabilidad lleva a definir la ley escrita y la ley no escrita, con referencia a la disputa de la tragedia de Sófocles entre Antígona y Creonte (§ 434). Entre la justicia legal, por fuerza limitada, y la equidad, de esencia universal, hay una mera diferencia de grado, pues ambas aspiran a la justicia como ideal moral. Si la primera apela al juez, la segunda al árbitro. A la judiciaria conviene singularmente el uso del entimema.

356. Sea, por lo último, el género epidíctico. Su fin es la virtud, relacionada con la belleza. La *Ética* definía la virtud como la elección reflexiva del justo medio entre el exceso y el defecto (§ 337). Pero en la *Retórica* interesa con-

siderar la virtud como la facultad de procurarse y conservar los bienes superiores, y de hacer servicios al prójimo. La enumeración de las virtudes olvida momentáneamente el valor abstracto, e insiste en la utilidad retórica. Se delínean tres tipos de epidíctica: 1º el elogio, que se refiere a una virtud y a sus grados; 2º el panegírico, a una acción virtuosa y a sus circunstancias determinantes y concomitantes, y 3º la beatificación o felicitación, que cubre los dos tipos anteriores. La amplificación del encomio tiene su polo en la disminución de la censura. A la epidíctica conviene singularmente el uso del paradigma o ejemplo (§ 358).

357. Hasta aquí la aplicación del entimema por excelencia, o específico, a los tres géneros retóricos. Pasamos a los lugares comunes, comunes a los tres géneros: 1º lo posible y lo imposible; 2º lo existente y lo inexistente, y 3º lo grande y lo pequeño. Aunque estos lugares son comunes, el criterio de la posibilidad es más propio de la deliberativa, que mira al futuro del Estado; el de la efectividad, al de la judiciaria, que mira a la verdad de un hecho pretérito; el de la magnitud, a la epidíctica, que mira al valor permanente. 1º Lo posible y lo imposible son categorías de lo opuesto. Hay cuatro sentidos de oposición: *a)* de relación; *b)* de contraposición; *c)* de privación a posesión, y *d)* de contradicción. De relación, como del doble al medio; de contraposición, como de lo bueno a lo malo; de privación a posesión, como de la ceguera a la vista; de contradicción, como de "es" a "no es". Las *Categorías*, la *Metafísica* y los *Tópicos*, desmenuzan estas nociones, así como las de anterioridad y posterioridad, por tiempo, secuencia, orden, preferencia; las de ciencia y arte; y las de género y especie, que la *Retórica* no hace más que rozar. 2º Lo existente y lo no existente se relacionan con el *tecmerión* necesario y el "indicio" probable de las *Primeras analíticas* (§ 349). El indicio liga lo general a lo particular o viceversa, mientras que el "ejemplo" liga lo particular conocido a lo particular menos conocido (§ 358). En la práctica retórica, los hechos particulares resultan más decisivos que los universales. 3º La amplificación y la atenuación, más propias de la epidíctica aunque no ex-

clusivas de este género, acomodan mejor en los medios de la persuasión subjetiva (§ 359 y 516).

358. Hasta aquí los medios técnicos deductivos. Pasamos a los medios técnicos inductivos: el "paradigma" o "ejemplo", que se reduce a una relación entre lo particular conocido y lo particular menos conocido. Los ejemplos pueden ser reales, es decir, históricos, o bien, inventados. Si inventados, son parábolas o apólogos. La parábola es una comparación. El apólogo se ilustra con las fábulas libias y esópicas, pequeñas lecciones de prudencia. Los ejemplos históricos adecuados al caso, aunque más difíciles de buscar, son más eficaces en la deliberación. Los inventados están siempre a la mano, y convienen singularmente a las arengas deliberativas.

359. Pasamos a los medios subjetivos o morales de la persuasión, acaso los capítulos más hermosos de la *Retórica*. Así como los relativos a la persuasión objetiva dependen de la dialéctica, éstos forman un pequeño tratado de "psicagogía". El hombre no sólo es un sér de razón, sino también de pasión. Al considerarlo así, Aristóteles tiene muy en cuenta las orientaciones éticas del *Fedro*. Los medios subjetivos se encierran en dos grandes títulos: 1º el "carácter"; 2º las "pasiones". Por carácter se entiende la autoridad de la persona del orador, que éste debe poner en el peso de la balanza, el tono mismo que consiga dar a su discurso, y las circunstancias de su auditorio: la condición, la clase, la edad, etcétera. Por pasión se entiende la disposición de ánimo que convenga provocar en el auditorio, lo cual se relaciona con el carácter mismo de éste. La autoridad del orador es decisiva en la deliberación, y depende de su prudencia, su virtud y su benevolencia, juntas o separadamente. Las pasiones no dependen de virtudes o vicios permanentes. Aquí se trata de situaciones emocionales transitorias, provocadas por el orador. Pero el análisis debe contar con los hábitos o tendencias preponderantes, las personas más inclinadas a cada una de estas pasiones, y los motivos que las despiertan. Todo ello, a simple título de repertorio para las premisas, y fun-

dado solamente en los documentos de la opinión. Este análisis reaparece en el libro III (§ 374). La cólera en sus diversos aspectos de odio, pena y venganza, desdén y desprecio, vejación y ultraje; sus opuestos de serenidad, dulzura y paciencia; la amistad y el afecto; el temor y la confianza; la vergüenza, la dignidad y el impudor; la generosidad y la ingratitud; la compasión y la envidia; la emulación; la escala patética que va de la juventud a la vejez; los perfiles que la fortuna imprime, donde ni siquiera falta el "nuevo rico" (anuncio de Teofrasto); la mesura y la intemperancia; la influencia del poder sobre la conducta: tal es la vasta comedia humana que se desarrolla ante nuestros ojos, no en sus gestos trágicos ni en su agitación vital, sino congelada en actitudes estatuarias por la gota ácida del análisis.*

360. Hecho el estudio de la teoría y de la técnica, corresponde ahora el de la acción oratoria, la elocución o forma, en cuanto a estilo y en cuanto a composición (§ 399). Antes de emprenderlo, necesitamos depurar el material del libro III en un doble aspecto: 1º Prescindimos de los nuevos desarrollos sobre los medios técnicos, objetivos o subjetivos, entimemas declarativos y refutaciones, mutuas relaciones entre los tres géneros, todo lo cual se atraviesa en el estudio de la forma, sea con motivo de la adecuación o conveniencia del argumento, de la peroración, etcétera (§ 348 y 351). 2º Anticipamos un intermedio de consideraciones extratécnicas que aparecen en varios lugares del libro III.

361. Las consideraciones extratécnicas han forzado la puerta del tratado por el afán totalizador de Aristóteles —aquello de comenzar desde el cero y registrar después uno a uno cada aspecto del fenómeno (§ 328)—, y también como transacción con las imperfecciones del auditorio. Tales consideraciones estarían de sobra para el geómetra que expone su ciencia ante estudiantes y sabios; pero tienen importancia práctica, a veces decisiva, para el orador que se enfrenta con las masas humanas y exclama, como nuestro Ruiz de Alar-

* Ver: A. R., *La antigua retórica*, 2ª lección, § 15-38.

cón: "Contigo hablo, bestia fiera." * Estas consideraciones extratécnicas se refieren: 1º al juego escénico del orador, la hipocrítica y el histrionismo de su oficio; y 2º a los recursos abogadiles del debate.

362. Al histrionismo oratorio corresponden: 1º las consideraciones sobre la declamación; y 2º sobre la expresión del cuerpo. La declamación se refiere al primer aspecto fenomenal de la acción oratoria, que es la voz. La voz se aprecia: *a)* por su intensidad y volumen, y Aristóteles insinúa que algunos prácticos lo arreglan todo aturdiendo a fuerza de gritos; *b)* por su armonía, entonación o modulación, en que habría que ponerse a la escuela de la naturalidad, como ese actor Teodoro, junto al cual todos los demás actores parecen postizos; *c)* por su ritmo, duración o cadencia en los sones articulados, que se relaciona con el aspecto respiratorio del estilo, su buen corte y clara puntuación, de que luego se tratará (§ 366 y 368); *d)* por la educación con que se la gradúa para los distintos asuntos, graves o risueños, dulces o severos, sin que falte la observación sutil de que, a veces, produce excelentes efectos el contraste de una amonestación severa hecha con suavidad, o una declaración modesta hecha con firmeza. A este respecto, conviene recordar dos opuestas posturas: la del orador mudo y desprovisto de desparpajo para comparecer ante el público: tal Isócrates (§ 308), a quien a lo mejor se dirige cierta pulla contra "los que callan cuando habría que comunicarse con sus semejantes, destino de los ineptos"; y la del orador que vence con el ejercicio sus defectos naturales: tal Demóstenes, según la confesión recogida por Demetrio Faléreo (§ 489). Respecto a la expresión del cuerpo, encontramos algunas observaciones, como aquella de no mostrar el rostro afligido antes de narrar el caso aflictivo, observación confundida entre los conceptos técnicos de la adecuación. Aquí podría

* [Cf. "El autor al vulgo" en la Parte primera de las *Comedias* (Madrid, 1628). Véase en *Obras Completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, I, p. 4. Reyes, en su "Introducción" a estas *Obras* de Alarcón, p. XIII, comenta la frase del mismo modo que en la 3ª de sus "Tres siluetas de Ruiz de Alarcón" (Madrid, 1918), de la 1ª serie de *Capítulos de literatura española* (1939), *Obras Completas*, VI, p. 119, y en el "Tercer centenario de Alarcón" (México, 1939), de la 2ª (1945), *Obras Completas*, VI, p. 323. E. M. S.]

recordarse aquel consejo sobre gobernar bien la mirada ante el auditorio, que Cicerón atribuye a Teofrasto (§ 503). Todo ello se reduce a la necesidad de que el orador preste atención a lo que dice. Don Ramón Menéndez Pidal me decía que su mayor dificultad para leer en público parte de que se pone a pensar en otra cosa: su lectura, entonces, se vuelve tan automática, que sus discípulos advertíamos en ella algunos asturianismos de su pronunciación nativa.

363. Respecto a los artificios o recursos abogadiles del debate, los unos se refieren a la psicagogía o manejo de los auditorios, y se relacionan con el aprovechamiento de los medios sujetivos, pasiones y caracteres (condición, estado, edad, circunstancia del momento, etcétera § 359), y pueden también determinar algunos consejos de estilo; los otros se refieren a ciertas prácticas del debate que, por no haber códigos procesales ni abogados en la época, caían dentro de las enseñanzas oratorias. De aquí algunas reglas para cuando se habla el primero, proponiendo o acusando, y para cuando se habla el segundo, rebatiendo o defendiéndose; artimañas sobre la oportunidad de mostrarse humilde u orgulloso; de simular cierta indiferencia; de atraer el interés sobre la propia causa y la propia persona, o de distraerlo con otros temas, como hacen los esclavos en falta cuando se andan con circunloquios para no llegar al punto peligroso; de ganar indirectamente la simpatía del auditorio, divirtiéndolo con jocosidades o halagando su vanidad; de aplicar el consejo de Gorgias sobre el rebatir las burlas con seriedades y las seriedades con burlas; de imitar sus ironías y las de Sócrates; de dar por plenamente admitidas algunas cosas, afirmando: "No hay quien ignore esto", o bien: "Esto lo sabéis vosotros mejor que yo"; de presentarse como empujado por un deseo incontenible de justicia aun en el propio daño, diciendo: "Bien sé a lo que me expongo al hacer esto, pero yo soy así, no puedo evitarlo"; de lanzar afirmaciones que sorprendan; de llamar la atención del público sobre ciertos puntos esenciales: "Y ahora voy a revelaros algo tan terrible que difícilmente lo creeréis"; o hasta de sacudirlo si ha comenzado a fatigarse, como cuando Pródico tuvo la osadía de

exclamar: "Escuchadme bien: sacad todo el partido de las cincuenta dracmas que habéis pagado por entrar"; finalmente, de sólo permitirse ciertos transportes y extremos cuando se es ya dueño del auditorio. De aquí también ciertas reglas para la declaración o refutación, que surgen de los análisis anteriores (§ 351), y que muchas veces corresponden a lo que hoy llamamos excepciones perentorias y dilatorias. Ellas pueden referirse ya al razonamiento, ya a los hechos mismos que se discuten. Respecto a los hechos, pues del razonamiento se ha tratado ya extensamente: *a)* se los niega; *b)* se niega que sean nocivos; *c)* se mitiga su trascendencia; *d)* se niega que correspondan de veras a la acusación; *e)* se niega que sus consecuencias afecten al adversario; *f)* se les disculpa o atenúa como efectos involuntarios de error, desgracia o necesidad; *g)* se alega que han sido ya anteriormente juzgados; *h)* se compara el caso con el de inocentes reconocidos o personas absueltas que se han encontrado en iguales circunstancias; *i)* se quebranta la autoridad moral del acusador con otra imputación, o mostrando que él o los suyos se encuentran o han encontrado implicados en una causa semejante. Las imputaciones más maliciosas son aquellas que, de paso, conceden algunos encomios ligeros al adversario, pues ponen así los elementos mismos del bien al servicio de una intención hostil. Todas estas observaciones van salpicadas de abundantes ejemplos de la poesía y de la oratoria.

364. Entrando ahora de lleno en la consideración de la forma, advertimos que Aristóteles lucha visiblemente entre su intelectualismo que lo lleva a precisar, y su sentido realista que lo lleva a borrar los contornos de las precisiones, por lo cual no siempre se sabe lo que en definitiva preceptúa. Para algunos puntos se nos remite a la *Poética*, donde el tratamiento de estas cuestiones es algo sumario, ya porque se han perdido fragmentos, ya porque estas sutiles esencias del arte escapan a los principios, los cuales no logran enjugar del todo la humedad subjetiva. Examinemos primero el estilo y luego la composición. Las condiciones del estilo son: 1º en general, la claridad y la jerarquía o adecuación al asunto y a la oportunidad; 2º en el léxico, la propiedad de

uso y la coherencia gramatical; 3º en la frase, la sencillez, compatible con la amplitud y con la concisión, según el caso; 4º en el periodo, el respeto de los ritmos; 5º en las figuras, la discreción y el gusto. El criterio de preferencia es siempre la moderación, el justo medio. Algunas observaciones se refieren tanto al verso como a la prosa, pero la prosa está en el foco y el verso aparece más bien como discrimen. Lo primero es no confundir el estilo del verso con el de la prosa, así como tampoco sus respectivos ritmos. Los viejos oradores, escuela de Gorgias, mezclaban en su prosa atavíos excesivos, más propios de la poesía. Mucho menos justificado en tiempo de Aristóteles, cuando los mismos poetas —dice— aspiran a mayor sencillez.

365. La claridad es un concepto de naturalidad. Sólo la naturalidad convence. Pero guárdese un nivel digno; ni lo ampuloso ni lo rastrero son tolerables. El exceso de artificio repugna como el mucho aderezo en los vinos, y el abandono es ineficaz, inartístico. La naturaleza no es enemiga del arte. Las imágenes y metáforas, por ejemplo, son recursos predilectos del arte, pero todos los usamos de modo natural en el coloquio diario. Lo esencial es lograr que el arte disimule el arte. La jerarquía es la adecuación del estilo al carácter del asunto, familiar o elevado, etcétera, y es también compatible con gratos sabores de sorpresa y contraste, dentro de la prudencia. La falta de respecto a esta norma daría efectos grotescos: un chiste en una situación trágica, una grave admonición en medio de una exposición jocosa. Sobre la cabeza de Gorgias, una golondrina, al pasar, suelta su miseria. Gorgias la increpa gravemente: "¡Vergüenza, oh, Filomela!" Demasiada sublimidad para la prosa, dice Aristóteles. Además, esto es sacar las cosas de quicio: lo que hubiera sido vergüenza en la joven Filomela, antes de su metamorfosis, no tiene ya sentido moral en el ave. Un ejemplo de mi juventud: se contaba de un conocido abogado que defendía a un asesino; éste había acabado con su víctima de un golpe certero en el corazón que ni le dio tiempo de gritar. Y el abogado, ante el jurado popular, calificó esta circunstancia de atenuante, alegando que había

sido "una puñalada benigna". Las malas lenguas aseguraban que, en ese instante, sobrevino un terremoto en México. La adecuación debe guiar al logógrafo para poner en boca del acusado un discurso que, sin ser costumbrista, corresponda a su condición (§ 310). Del estudio de los medios subjetivos resultan algunos criterios de oportunidad, así como las astucias ocasionales de que hemos hablado (§ 310, 359 y 363).

366. En cuanto al léxico, la propiedad manda: 1º el empleo de términos legítimos; 2º la concordancia en los géneros: el masculino, el femenino y el neutro definidos por Gorgias (§ 106); 3º la concordancia en los que hoy llamamos números, y que Aristóteles llama: la unidad, lo poco y lo mucho: singular, dual y plural; 4º El empleo de términos que no sean muy vagos y generales, sino que capten concretamente los conceptos. Aquí del abuso vulgar de llamarle a todo "cosa" y hasta "coso". Pero la propiedad no sólo se refiere al léxico; también a expresiones compuestas, y manda entonces: 1º El uso correcto de las conjunciones. Este término no se aplica exclusivamente en el sentido actual: comprende también la articulación entre las frases: hay que evitar exceso de incidentales, *zeugma* y paréntesis, que perturban el giro del discurso. En este orden, se comete frecuentemente un error de impaciencia: se comienza a exponer un hecho y, antes de acabarlo, se incrusta la anticipación de un hecho posterior: concepto de la serie temporal en la narración. 2º La supresión de circunloquios y ambigüedades que generalmente disimulan una ignorancia. Por eso los oráculos, para no equivocarse, sólo enuncian géneros muy extensos y tiempos muy vagos, más bien pasados que futuros, y de un pasado tan remoto que todos lo ignoramos. El que no quiere comprometerse a pares y nones, sube hasta el género y apuesta sencillamente a "un número". 3º Escribir lo que sea fácil de pronunciar, sin lo cual el estilo carece de condiciones vitales: concepto relacionado con la declamación y con el ritmo (§ 362 y 368). 4º Evitar frases de puntuación dudosa, cuyo sentido mudaría con la puntuación misma, según sucede a Heráclito. Aunque hoy disfrutamos de

medios gráficos más completos, todavía en las lenguas modernas caben juegos como el del galán que, puntuando de diverso modo el mismo poema, rechaza el amor de tres damas, luego se declara a cada una en particular, y por último a las tres juntas: "Teresa, Juana y Leonor,/ En competencia las tres,/ Exigen diga cuál es/ La que prefiere mi amor, etcétera." (§ 471).* 5º Huir de los solecismos de sentido, como "Vi colores y ruidos", en vez de "Percibí colores y ruidos."

367. Respecto a la sencillez de la frase se ha dicho lo bastante. Respecto a la fraseología del estilo amplio y del estilo conciso, la preferencia se gobierna por la nobleza de los efectos en cada caso. La frase directa y despojada da el estilo conciso. El estilo amplio se obtiene mediante siete procedimientos que, inversamente aplicados, producen la concisión: 1º Sustitución del nombre directo por una perífrasis que explique su sentido. En vez de "un círculo", "aquella curva cuyos puntos son todos equidistantes de un centro". En Góngora podríamos espigar muchas perífrasis semejantes, encaminadas a poner de manifiesto ciertos valores artísticos de las cosas. 2º Empleo de metáforas y epítetos que desarrollan la expresión: no "la aurora", sino "la aurora de rosados dedos", que dice Homero. 3º Sustitución del singular por el plural; ya de morfología: "Llegamos a los puertos aqueos", aunque haya un solo puerto; ya de traslación: "Lee las páginas de este libro", en vez de: "Lee este libro." 4º Desarticulación gramatical: en vez de "Nuestra patria", "La patria que nos pertenece." 5º Multiplicación de conjunciones y repetición de artículos y palabras. 6º Acumulación de temas indiferentes. Antímaco, para hablar de cierta montaña beocia, comienza: "Hay una colina expuesta a las caricias del viento..." 7º Acumulación de negaciones sobre lo que la cosa no es: "Aquel hombre, que no era ya un joven, que no vivía en las molicies de la riqueza, que no disfrutaba las bendiciones de la salud, que no tenía quien velara por él piadosamente, etcétera."

* [La misma cita, con igual intención, en *La experiencia literaria,* Buenos Aires, Editorial Losada, S. A., 1942 y 1952, pp. 182 y 149, respectivamente. E. M. S.]

368. El concepto de construcción de la prosa lleva al periodo y al ritmo. Hay que distinguir entre la prosa continua, la prosa amazacotada en que los trozos se van hilvanando a fuerza de copulativos, al modo de Heródoto y los viejos historiadores, y la prosa periódica, en que Isócrates es maestro (§ 311). De aquella prosa continua, que ya nadie soportaría en tiempos de Aristóteles, nos ha dicho Platón que es inconveniente aun para los fines educativos (§ 283). El periodo, estrofa de la prosa, responde a una necesidad de límite, a la vez mental y respiratoria, pues "todo lo determina el número" (§ 362 y 366). El periodo puede ser simple o compuesto. En este último caso, consta de varios miembros, subdivisiones y pausas. Hay que mantenerse en un justo medio, que ni fatigue por largura ni por tropiezos constantes. Dentro del periodo, la animación resulta de las articulaciones y correspondencias de los miembros, ya por sucesión o desprendimiento de las frases, ya por choque o antítesis, ya por refuerzo de paralelismos. Todo ello, además, da relieve al sentido. La antítesis, por ejemplo, presta aquí una función comparable en cierto modo a la refutación silogística. Puede ser completa o parcial. Ejemplo de antítesis parcial o seudo-antítesis, en Teodecto: "Ya estaba yo entre ellos, ya junto a ellos." Los paralelismos pueden acontecer en los principios, medios o finales de los periodos. De todo ello nace un efecto rítmico, por el enlace de las cadencias, el cual se subraya más aún con asonancias y semejanzas fonéticas en los comienzos, los medios o los finales de las palabras. Recuérdese que si el verso clásico se fundaba en los pies métricos y raras veces admitía rimas, la prosa griega desde muy pronto aceptó la rima (§ 90 *n.*). Ahora bien, el ritmo de la prosa no debe degenerar en verso. Si cuando carece de ritmo es fatigosa e ineficaz, cuando cae en el verso distrae con su excesiva cadencia y, como en el poema, las ideas pasan al segundo término. En rigor, la prosa no debe buscar ritmos muy precisos, sino aproximaciones del ritmo. Examinemos lo que darían en la prosa los tipos rítmicos del verso: los dáctilos y espondeos heroicos serían majestuosos en extremo; el trocaico, demasiado ligero, y evoca muy de cerca las danzas y las lascivas contorsiones del *córdax* (§ 233 y

236); el yámbico se produce en la prosa casi sin sentir, como el octosílabo en castellano. Hay que volver al consejo de Trasímaco: preferir para la prosa el disimulado peán, que había dejado de usarse en los poemas y ya no daba la sensación del verso, empleando, para los comienzos, una larga y tres breves, y para los finales, tres breves y una larga (§ 90 y 503). Los demás pies métricos no son recomendables para la prosa.

369. La quinta y última condición del estilo se refiere a las figuras —metáforas, imágenes, epítetos, rasgos de ingenio e ironías— que la *Retórica* trata en orden disperso y sin llegar a establecer la unidad genérica. La ciencia, fuera de las precisiones técnicas, es indiferente a la materia del lenguaje. Pero la literatura está vinculada en las expresiones verbales, en cuyo valor funda su belleza. Este valor es de significado o de sonido, y de aquí figuras y ritmos. Si la versificación es exclusiva del poema, la figura es común al poema y al discurso, aunque en éste ha de ser siempre más morigerada. La figura puede ser de forma o de fondo. La de forma procede unas veces de la homonimia, artería habitual de los erísticos para producir equívocos, pero que usada con un fin literario puede dar efectos graciosos; y otras veces, de la sinonimia, habitual recurso del estilo artístico. Metáfora, imagen y epíteto se fundan en la analogía, de que tratará la *Poética* al explicar las cuatro clases metafóricas (§ 466). La analogía supone una correspondencia entre dos figuras, de modo que cada una de ellas sobrentiende la otra. Así, Dionysos usa de la copa de vino, y Ares, del escudo bélico. Puede, pues, decirse, por analogía, que la copa es el escudo de Dionysos, o que el escudo es la copa de Ares, ejemplo que parece proceder de Anaxándrides, poeta de la Comedia Nueva. Las analogías no han de ser violentas o forzadas. Deben traer sorpresa, novedad, ensanchar el conocimiento, pero no torcer u oscurecer la idea. Son algo más que un adorno, sumergen el individuo en el género, ayudan intuitivamente a penetrar en las nociones, y por eso deben entenderse en cuanto se las enuncia. Así cuando Antístenes compara al escuálido orador Cefisodoto con el incien-

so, porque nos deleita al tiempo que se consume; o cuando Homero compara la vejez con la paja, porque ha perdido sus flores. La imagen viene a ser una metáfora explicada. Si Homero, para describir la furia de Aquiles, dice: "El león se lanzó sobre Héctor", usa una metáfora; y si dice: "Se lanzó sobre Héctor como un león", usa una imagen. El epíteto sirve admirablemente para escoger los aspectos mejores o peores de las cosas, según que se trate de encomio o censura, por medio de la aposición. Va diferencia entre decir: "mendigo" y decir: "cantor callejero"; entre "fraude" y "negocio desafortunado"; entre llamar a Orestes "el matador de su madre" o "el vengador de su padre". Simónides, resuelto a cantar las carreras de mulas, las llama "hijas de las yeguas ligeras como la tempestad", ocultando así que también son hijas de los asnos (§ 336). La atenuación, orden del diminutivo —de que no conviene abusar— es una aposición suavizada que disminuye la magnitud del bien o del mal; como cuando Aristófanes, desdeñosamente, llama al oro "migaja de oro", o a la enfermedad "pequeña molestia", o a la injuria "injuriecilla". En cuanto a la ironía, no hay que confundirla con la grosera bufonada. Ésta va dirigida al prójimo; aquélla, a nosotros mismos. Con la ironía nos reímos nosotros, y de nosotros; con la bufonada nos hacemos risibles para solaz ajeno. Sobre el sentido de la comicidad o lo lúdicro, hay una referencia a los fragmentos perdidos de la *Poética*. Aristóteles se alarga sobre las figuras amontonando ejemplos, y va y viene tan amorosamente, que esto sólo bastaría para absolverlo del cargo de insensibilidad artística (§ 327 y 462).

370. Hay más: da un consejo de oro, y por cierto con insistencia, recomendando una y otra vez que se use de las figuras para dar a las ideas una presencia sensorial y comunicarles movimiento visible, y que se prefiera siempre evocar con ellas cosas concretas, huyendo de las abstracciones. Hay que poner las cosas delante de los ojos, y hacerlas andar. "El justo es un cuadrado perfecto": buena figura, de sentido visual, pero no basta, le falta dinamismo. En cambio ¡qué estremecimiento cuando Homero habla de la flecha in-

quieta por volar, o de la roca de Sísifo que vuelve a rodar cuesta abajo sin vergüenza de lo que hace, o de las olas que se encaraman unas sobre otras! De estas figuras animadas brota una verdadera ilusión. Hay otros recursos semejantes: anunciar un movimiento y llevarlo a un remate inesperado: "Iba arrastrando con los pies... sus sabañones" (donde esperábamos que dijera: "sus zapatos"). La palabra súbita acaso hubiera sido ejemplificada por Aristóteles con el *Horacio* de Corneille: cuando el viejo sabe que su hijo ha abandonado el combate, se indigna. Julia le pregunta: "¿Qué querías que hiciese él solo contra tres adversarios?" Y el viejo contesta: "Que muriese." El retruécano o juego con los varios sentidos del vocablo, la hipérbole, "llena de juvenil vehemencia, aunque impropia en labios de la vejez", he aquí otros tantos recursos de la animación. Y, desde luego, el enigma, que agita provechosamente el espíritu. Como lo dejaba entender Góngora en cierta carta a Lope de Vega, con el enigma la poesía no se queda en la palabra, sino que sigue fermentando en la mente.

371. Los errores contra los principios expuestos causan la frigidez de estilo. *Grosso modo*, Aristóteles enumera así algunos peligros: 1º Expresiones compuestas que no logran ser agradables. Licofrón llama al adulador "artista en mendicidad". 2º Expresiones desusadas que resultan chocantes. Licofrón llama a Jerjes "hombre-coloso" y a Escipión, "hombre-azote". 3º Epítetos pleonásticos. Alcidamas abusa de ellos: "el sudor húmedo", "el colmo superlativo de la maldad". 4º Los circunloquios ridículos. Alcidamas no dice "la carrera", sino "aquel arrastre del alma que nos hace correr". 5º Las metáforas inadecuadas, sea por falta de jerarquía —efecto grotesco (§ 365)—, sea por falta de analogía. Estos pecados se perdonan más en la fantasía del verso que en el rigor de la prosa. La anterior enumeración nos convence de que los modernos pasaríamos por insoportables alambicados para un crítico de la Edad Ateniense (§ 460). Así cuando Quevedo llama al rey de España: "Católica bisagra de ambos mundos." Así, en materia de pareja sustantival, cuando Victor Hugo habla de "le pâtre promontoire". Este do-

blete, medio habitual para los compuestos en las lenguas germánicas, ha sido examinado en las lenguas latinas por Leo Spitzer. El Manifiesto futurista habla de "hombre-torpedero" y "mujer-rada". Nuestro poeta Carlos Pellicer, de "palomas-pensamientos".* Y todos, de "estilo Luis XV". Cualquier gacetillero dirá: "Orador-cumbre", que es de veras desagradable. En Góngora, no en vano comparado con Licofrón, abundan los circunloquios. Cualquier informe oficial dice hoy: "Tracción de sangre" para significar: "Tiro de animales." Y los diarios argentinos sustituyen siempre la fórmula directa: "Fulano dio una brillante fiesta", por: "La recepción del Doctor Fulano dio margen a una fiesta de brillantes y destacados contornos."

372. A los tres distintos géneros retóricos corresponden, de un modo general, distintos estilos. El discurso epidíctico, más propio para leído que para escuchado, admite un dibujo más fino. Así Licimnio en sus ditirambos, o Queremón el trágico, capaz de enumerar todas las flores de que se compone una guirnalda. La prosa que resiste la lectura gana una fama más estable, aunque en la oratoria parezca la más débil. La prosa agonística de los otros dos géneros es más propia para el efecto público, pero resiste mucho menos la lectura: al desaparecer el espectáculo, su virtud se evapora. Los recursos más defectuosos en un escrito pueden ser los más eficaces en un parlamento, y viceversa. En el discurso agonístico caben *asyndeta* y repeticiones para remachar la idea, repeticiones en que el tono de voz puede ir cambiando adecuadamente. Ni siquiera es fuerza que se digan cosas muy importantes. La sola insistencia produce el efecto de que hay mucho que decir, y fija el objeto en la mente, como lo hace Homero con Nireo. La judiciaria requiere una precisión de hechos y conceptos que debe ser mayor mientras menor sea el tribunal, y llega al máximo con el juez único. La deliberativa es como pintura escénica a grandes brochazos, y no debe caer en monotonías ni prolijidades, aun a costa de la precisión. En la escala de la pureza estilística, la

* [Cf. A. R., "La pareja sustantival", en *Marginalia*, 2ª serie, México, Tezontle, 1954, pp. 166-168. E. M. S.]

judiciaria es intermedia entre el tosco tratamiento deliberativo y el delicado tratamiento epidíctico. Es inútil entrar en distingos sobre el estilo dulce, magnífico, templado, liberal u otros conceptos morales semejantes, como lo hacen los "tecnólogos".

373. Hasta aquí el estilo. La composición del discurso tiene dos partes fundamentales: exposición y demostración: problema y solución. Lo demás son complementos aconsejados por las circunstancias, en cuya clasificación pierden el tiempo los tecnólogos. Tales complementos crecen sobre aquellas dos ramas como excrecencias o, según Licimnio, como impulsos, digresiones y arborescencias. Isócrates aceptaba tres partes del discurso (§ 311). Aristóteles, por conformarse al uso lo más posible, llega a cuatro: 1º exordio; 2º exposición; 3º argumentación, y 4º peroración. Al analizar el exordio, constantemente lo confunde con la exposición.

374. El exordio es —dice— la puerta que se abre sobre el camino. En la epidíctica, puede compararse a la introducción del ditirambo o al preludio del flautista. El epidíctico empieza, como el flautista, por exponer de una vez su tema central. Tal Isócrates en su *Helena* (§ 315). Otras veces, el exordio epidíctico es un mero adorno. Suele iniciarse con proposiciones generales, sentencias y consejos. El exordio judicial es comparable al prólogo dramático y al preámbulo épico. A veces, anuncia en resumen su tema, para que la mente no se pierda en lo indeterminado y la atención fije su rumbo. Hay exordios especiales que se refieren al orador, al adversario o al auditorio, según lo aconsejen los medios subjetivos (§ 359). El exordio deliberativo se asemeja al judicial. Puede dispensárselo cuando la asamblea conoce suficientemente el asunto a discusión.

375. La exposición o narración puede hacerse de una sola vez, o en varias etapas alternadas con argumentos. La extensión debe ser suficiente y de justo medio. Se insistirá en el pasado o en el presente, según la conveniencia de la

causa, subrayando siempre el sentido moral del hecho, lo que distingue la exposición retórica de la exposición científica. Se aprovecharán de paso todos los efectos patéticos del relato. Aun la arenga deliberativa, que se refiere al porvenir, puede dar lugar a una narración histórica, como antecedente o como lección. Las sentencias deben aderezar la narración de tiempo en tiempo.

376. El argumento no debe presentar los entimemas en cadena unida, sino esparcirlos por todo el discurso para dar tiempo de absorberlos. El entimema no se usará en las evidencias, que resulta ocioso, ni en los efectos patéticos, que enfriaría la emoción. Si se lanza una opinión audaz, o hay que justificarla al instante en figura de *empiquerema*, o al menos anunciar que pronto se darán las razones, como lo promete siempre la Yocasta de Carcino, o como lo hace el Hemón de Sófocles. Los interrogatorios y las burlas forman parte de los ardides del debate (§ 363).

377. La peroración final consta de cuatro elementos: 1º un reclamo en que se dispone al auditorio en nuestro favor y en contra del adversario; 2º un toque epidíctico para exaltar o rebajar lo que convenga; 3º una apelación a los sentimientos del auditorio; y 4º un resumen de los hechos, calificados ya según las demostraciones. Este resumen final no es una repetición del exordio como algunos pretenden: el exordio anuncia sucintamente los hechos por discutir; el resumen compendia las conclusiones alcanzadas. La peroración ha de comenzar declarando que se cumplió lo ofrecido, y ha de acabar con un epílogo en frases cortas y sentenciosas. "Y ahora, volved a vuestras casas", dice Pericles.

378. La *Retórica*, sembrada de citas literarias, a cada instante menciona a los oradores antiguos y modernos. A éstos, muchas veces, según testimonios vivos del foro, o anécdotas parlamentarias recogidas en el Liceo. Recuerda constantemente a Isócrates, y es el único a quien menciona por su nombre entre los Diez Oradores áticos del futuro canon

alejandrino. En cambio, de Demóstenes, el gran contemporáneo, apenas cita un símil, que por cierto no consta entre los discursos conservados. Se ha creído ver en esto un síntoma político, achacándolo a las pretendidas aficiones macedónicas que lo acercaban a Isócrates y lo alejaban de Demóstenes. Ya hemos discutido el punto en cuanto a Isócrates (§ 296). En cuanto a Aristóteles, mal se compadecería esta actitud con el hecho de que cite, entre las falacias, la imputación de cierto orador oscuro que acusa a Demóstenes de todos los desastres de Atenas. Hay que advertir que Aristóteles era extranjero, relacionado en la corte macedónica, antiguo tutor de Alejandro. No le correspondía mezclarse descaradamente en los asuntos de Atenas. Por eso elude a los oradores mezclados en la disputa macedónica, sea en contra como Licurgo e Hipérides, sea en pro como Esquines (§ 296 y 336).

379. Menéndez y Pelayo resume así los saldos de este tercer libro de la *Retórica*: 1º distinción entre la lengua del orador y la lengua del poeta; 2º consejo de ocultar el arte para el mejor efecto de la persuasión, que reaparece en la *Lógica parlamentaria* de Hamilton; 3º teoría de la proporción como base de la metáfora; 4º condenación del abuso de epítetos, en que se preceptúa que han de ser condimento y no alimento; 5º fundamentación del periodo por la doctrina del límite, que Herbert Spencer resucitará en nuestro tiempo; 6º sentimiento de la imagen que habla a los ojos.

> Pero no se olvide —concluye— que la *Retórica* de Aristóteles, lo mismo que su *Lógica* y su *Poética*, tienen un carácter esencialmente formal y que, por consiguiente, no deben buscarse en ellas vagas y poéticas fórmulas como las del misticismo platónico, sino maravillas de disección analítica. Para Aristóteles, la retórica es ciencia de conceptos, no ciencia de cosas. Ni siquiera hace entrar elemento estético en su definición de la elocuencia, si bien él mismo parece reconocer esta omisión, presentando con más o menos desarrollo una teoría del estilo. Y, sin embargo, la técnica positiva y la independencia del arte ¡cuánto más deben al que llaman árido y descarnado (sólo porque era sobrio y severo) Aristóteles, que al divino autor del *Gorgias* y del *Fedro*!

5. La "Poética" en general

380. Si para la *Retórica* era ya difícil desprender la exposición de la interpretación, mucho más lo es para la *Poética*, donde resulta invencible la tentación de completar los tránsitos y suplir los sobrentendidos constantes. Lo procuraremos echando mano de los mismos principios aristotélicos (§ 337). La *Poética*, por una parte, no parece un texto acabado en su redacción; por otra parte, es un texto mutilado. Respecto a lo primero, causa la impresión de un conjunto de notas para las lecciones del Liceo, o acaso resúmenes de las lecciones; y lo segundo está demostrado por pruebas textuales. Ni siquiera sabemos si tales notas escolares son de mano del maestro, de los discípulos, o una mezcla de ambas. Ante estos logogrifos, ha habido quien recuerde que el Deán Inge, examinando los apuntes de un alumno suyo, abominaba de su oficio de catedrático. La *Poética* da por supuestas algunas bases, sin duda las más familiares en el curso de Aristóteles; y por otro lado, a veces hay que ir a buscar en otros libros las conclusiones. Imaginémosla como un juego de naipes bien barajado, donde faltan algunas cartas, y a otras les faltan pedazos.

381. La mutilación resulta de las evidencias del texto y de las referencias que constan en otros libros, ya del propio Aristóteles o ya de otros autores antiguos, a pasajes de la *Poética* hoy perdidos o que no alcanzaron una redacción definitiva. La *Política*, al hablar de la curación o catharsis por la música, ofrece explicarlo mejor en la *Poética*, y resulta que aquí no hay explicación ninguna, y la discutida palabra aparece sin comentario alguno en la definición de la tragedia. La *Retórica* remite dos veces a la *Poética* sobre las especies de lo lúdicro, y mal podría referirse a las dos líneas que como de pasada aluden a la comedia. Tampoco corresponden a nuestro texto actual las referencias de la *Retórica* sobre el estilo poético, las palabras apropiadas y las metáforas, asuntos que no parecen suficientemente estudiados en el capítulo XXI de la *Poética*. Tal vez se trata del *Arte poética* en dos libros, reseñada en algunos catálogos de la Anti-

güedad, de que nuestro texto podría ser un esbozo o resumen. Esto, sin contar los estragos que el tiempo haya hecho con los manuscritos olvidados por siglos en las bodegas de Neleo (§ 332). La obra queda interrumpida al final del libro I, cuando iba a ocuparse de la comedia. Este segundo libro ha desaparecido "desde muy temprana hora", dicen los eruditos. Aun cabe sospechar que no haya pasado de proyecto, por lo cual Teofrasto, discípulo y heredero de Aristóteles, juzgó conveniente escribir sobre la comedia, como para completar la obra de su maestro (§ 505). Contra esto no podría oponerse siquiera una referencia en otra obra de Aristóteles. Es evidente que él solía adelantar varias obras al mismo tiempo y en línea desplegada. Si en la *Retórica* hay referencias a la *Poética*, también en el capítulo XIX de ésta hay una mención a la *Retórica*; y en la *Política*, se habla de la *Poética* como de obra todavía no escrita. Simplicio cita alguna teoría de Aristóteles sobre los sinónimos que no resulta de la *Poética*, ni puede quedar agotada por la rápida distinción que la *Retórica* hace entre los equívocos y los sinónimos, y que tampoco puede confundirse con la teoría de la sinonimia filosófica. Conformémonos con saber que nuestro pequeño tratado representa legítimamente el pensamiento de Aristóteles.

382. Otro punto no completamente dilucidado es el averiguar si la *Poética* ha sufrido interpolaciones. A este fin se han aplicado tres criterios: 1º Contradicciones posibles entre la *Poética* y otros textos aristotélicos. El punto se reduce a mostrar que, de una a otra obra, las llamadas "partes de la oración" parecen haberse multiplicado (§ 107). Este punto se resuelve admitiendo un progreso del análisis gramatical conforme se pasa del tratado *Del Lenguaje* a la *Retórica*, y de ésta a la *Poética*. 2º Incoherencias de doctrina dentro de la obra misma. Este punto se reduce a observar la indecisión o uso variable de ciertos términos. La verdad es que Aristóteles pisa un terreno nuevo y no siempre logra crear un vocabulario unívoco. La malhadada palabra "mimesis" o imitación, como en las obras de su maestro, muda aquí también de significado (§ 270). "Lexis" se usa para

designar un poema como cuerpo verbal diferente del espectáculo y de la música, y se usa también para la expresión verbal como diferente del pensamiento. A veces, Aristóteles ni siquiera encuentra sus palabras, según lo hemos visto a propósito de la imaginación creadora (§ 327, 337-10°, 394, 462 y 483). Y la verdad es que la materia misma de que se trata, que hoy decimos literatura, no tiene en su lengua término propio. Poesía significaba entonces una obra en verso; y Aristóteles reconoce expresamente que Empédocles escribe filosofía en verso, que no es literatura, y que los mimos son representaciones literarias aunque no estén en verso (§ 394). Lo mismo pudiéramos decir sobre la falta de una designación especial para las Bellas Artes (§ 2). No hay, pues, incoherencias de doctrina, sino mera dificultad de vocabulario.* 3° Desigualdades sospechosas de método y de estilo. Este punto pierde mucho de su rigor si recordamos el carácter de la obra, que hemos comparado a las notas de un curso. Ritter, autoridad en esta objeción, se empeña en descubrir interpolaciones hasta en los pasajes que recuerdan, con alguna leve variante, otros pasajes aristotélicos. Y arguye sofísticamente, según viene al caso, que el hecho de recordar un pasaje con exactitud es indicio doloso para dar a la interpolación aire de autenticidad, o la leve variante es indicio de incomprensión por parte del supuesto interpolador. La crítica no se ha dejado convencer por sus argumentos. ¡Como que pudieran aplicarse a obras de autenticidad indiscutible! En suma, conformémonos con saber que, en el peor de los casos, las interpolaciones que hubiere no afectan la doctrina.

383. Sin pretender resucitar los métodos ambiciosos de Heinsius (siglo XVII), Hermann (1802) y aun Valett (1822), quienes someten la *Poética* a una verdadera refundición socolor de restaurar al legítimo Aristóteles, distribuyamos el material a nuestro modo:

a) Filosofía del arte y de la poesía.
b) Orígenes de la poesía y relación entre sus géneros.

* Gomperz hace notar la confusión producida, en la recta interpretación de la doctrina socrática, por el hecho de que el mismo verbo griego "eû prátteín" signifique "obrar bien" y "ser feliz".

c) Estructura de la tragedia.
d) Función de la tragedia y catharsis.
e) Lengua, estilo y composición; interpretación.
f) La poesía y la historia.

384. Como de costumbre, la obra procede de lo general a lo particular, y se adelgaza en forma de embudo. Parece que tuviera prisa por llegar a la tragedia. Su verdadero asunto es un solo tipo de tragedia posible; y a veces, una sola obra: el *Edipo Rey* de Sófocles. Pasan a categoría secundaria la historia de la poesía, su comparación con las otras artes, la lírica disuelta en la música, la épica como discrimen de la tragedia; y nos quedamos sin la comedia. Pero el tratamiento de la tragedia es tan importante, que asume el valor de un ejemplo particular y eminente, del cual se desprende una teoría general de la literatura (§ 405).

385. Ni la *Retórica* ni la *Poética* son obras filosóficas, sino verdaderos manuales prácticos de enseñanza. Tampoco podría considerarse la *Poética* como un tratado de las Bellas Artes. Pero ella implica y esboza una filosofía del arte, y desde luego, da un paso en la emancipación contra dos esclavitudes: la confusión entre el valor estético y el valor moral, y la visión del arte como una reproducción fotográfica de la realidad. Aunque no llega del todo a definir la naturaleza de lo bello, se adivina ya aquí que lo bello es un bien independiente. Los sucesores, por desgracia, se dejan impresionar, más que por la doctrina, por el método de análisis. Así se explican los sabios pecados de Pérgamo y de Alejandría. El arte como fin en sí sólo quedará plenamente reivindicado en las inmortales páginas de Longino.

6. *a)* Filosofía del arte y de la poesía

386. "Me propongo —dice Aristóteles— hablar del arte de la poesía y de sus varias especies, discutiendo la función de cada clase, a la vez que la estructura propia del poema, y el número y naturaleza de sus partes." Fenomenografía pura;

investigación de apariencias, estructuras, funciones. El tratado no cumple todo el plan que promete. Pero cada palabra de esta promesa inicial está cuidadosamente pesada para la orientación de la obra. Consideración científica de la poesía, y de la poesía injerta en la vida. A la luz de su filosofía, el autor ha descartado la cuestión del arte por el arte, la irresponsabilidad artística que inquietaba a Platón. El valorar el arte por razones artísticas es inobjetable, y así lo intentará la *Poética* hasta donde lo permite el ambiente mental de la época. El considerar el arte como cosa sin efecto en la vida, no podría admitirlo. Como que precisamente en la consideración de este efecto estriba su alegato por la poesía.

387. Son tres las funciones de la inteligencia: la contemplativa, la práctica y la poética. La primera lleva a la ciencia, al conocimiento. La segunda rige la acción, orientada por la moral, y no es ciencia ni arte. La tercera es el territorio del arte. Su objeto es producir cosas que no tienen su fin en sí mismas como la acción práctica; cosas que podrían ser o no ser, según la voluntad del creador; cosas que no son necesarias como los productos de la naturaleza. No todas las artes tienen igual categoría. Ya lo decía Platón (§ 265). Lo da por sabido la *Poética*, partiendo de los fundamentos de la *Metafísica* y la *Ética*. Hay artes que satisfacen las necesidades del cuerpo, como los oficios y los negocios. Son las menos filosóficas y las menos libres. Están, por decirlo así, pegadas a la práctica; tienen todavía su fin en sí mismas. Sólo consideraremos las artes cuyo fin es embellecer la vida, las que hoy llamamos Bellas Artes.

388. El hombre va al arte por un doble instinto, de imitación y de armonía. La imitación recoge los elementos o materiales; la armonía les da su estructura. En el acto artístico hay que considerar la materia con que se opera, la forma a que se la ajusta, y la creación misma que determina este ajuste. El producto es la cosa artística. La armonía se refiere a la forma, y significa una nueva estructuración de la materia. La imitación se refiere a la materia misma. ¿Cuál

es la materia? ¿Cuál es el objeto que el arte imita? Como en Platón, la palabra "mimesis" cambia de sentido (§ 270). Pero aquí ya es fácil descubrir un empleo técnico, en que se asienta la doctrina. He aquí los tres sentidos en que la *Poética* habla de imitación: 1º El vulgar, orillado a errores, tan arraigado que caemos en él sin percatarnos, se reduce a la reproducción del objeto exterior, al retratismo. Aparece singularmente en cierto capítulo sobre los orígenes de la poesía. 2º El filosófico, provisionalmente usado para explicar que el artista, al dar una forma a su materia, imita el método de la creación divina, imita el proceso del suceder, aunque los sucesos que él inventa tienen una trama mucho más sólida, más estable espiritualmente que los inventarios de hechos históricos, según después veremos (§ 476). 3º El técnico, que se refiere a la expresión, por medio del arte, del tipo que el artista tiene en el alma. Es la imitación de una presencia subjetiva. A pesar de innegables vacilaciones, este sentido es el que corresponde a la doctrina aristotélica. El principio de la sinonimia (§ 337) significa, en el orden filosófico, la relación de causa a efecto; y en el orden artístico, la coherencia o semejanza entre la casa que el arquitecto construye y la que vislumbra en su mente.

389. No se trata, pues, de la reproducción platónica. Ni siquiera de la consciente imitación selectiva que Sócrates explicaba al escultor Critón (§ 145, 172, 178-3º, 270). La imitación platónica prescinde del valor artístico en sí mismo, y busca el valor del arte fuera del arte, en el objeto imitado. Aristóteles se mantiene dentro del arte, y sólo confronta el producto artístico y el objeto por elemental prudencia del argumento. De modo que imitación quiere decir técnica, relación entre el impulso artístico y la realización artística. Según Platón, el criterio de la belleza no es el goce estético, sino la mejor imitación del bien. En cambio, el intelectualista Aristóteles reconoce, en la *Ética*, que la buena imitación es un placer relacionado con los actos de la inteligencia (§ 337). Platón dice que el objeto imitado ha de ser bello-bueno: la misma palabra en la lengua griega. Aristóteles admite que la imitación de lo feo puede ser bella en sí misma.

390. La imitación filosófica es un mero ensanche de connotación. La imitación vulgar no sería privativa de las Bellas Artes, ni aun de las artes en general. Un tratado de zoología, que describe los animales, es imitativo de objetos exteriores (concepto vulgar) en cuanto al procedimiento. Pero su intención no es poética. Un poema, imitativo en el sentido técnico, lo es también secundariamente en el sentido vulgar, por cuanto el artista no posee otros recursos que los naturales y nunca podría echarse fuera de la naturaleza. Pero la intención del poema es realizar la imitación técnica. Aristóteles hubiera logrado mayor fijeza en su vocabulario si llega a insistir en el criterio de la intención (§ 428 y 477).

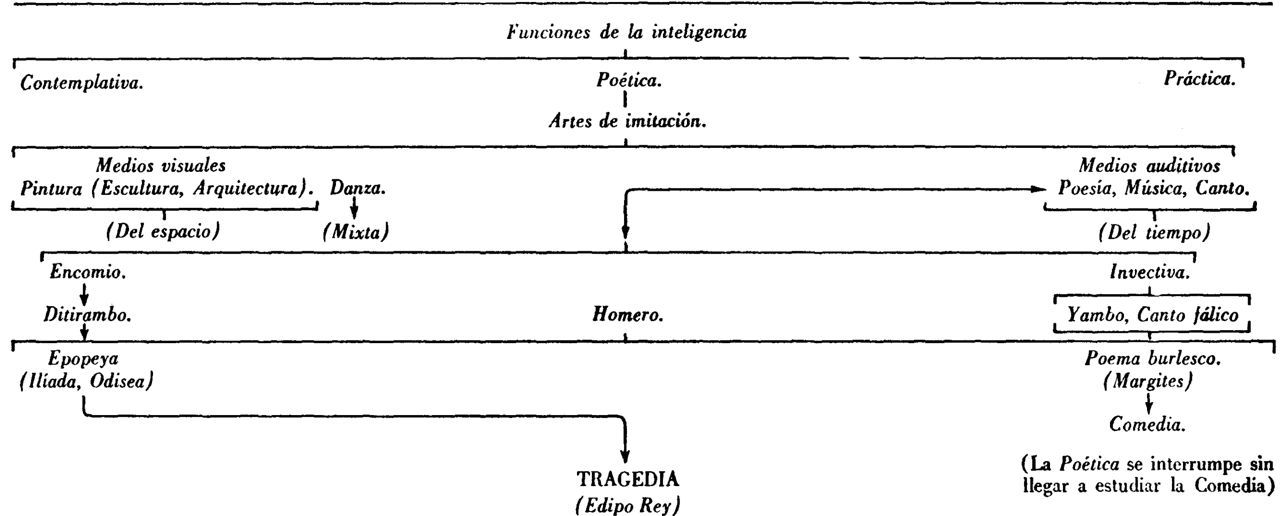
391. Las artes, pues, son efecto de la imitación. Se distinguen por sus diferentes medios imitativos: 1º los medios visuales, y 2º los auditivos. 1º Los visuales: *a)* gesto y movimiento, que dan la danza; *b)* líneas y colores, que dan la pintura (y aquí podríamos añadir los volúmenes de la escultura, y aun la captación espacial de la arquitectura, que va de lo artístico a lo útil). 2º Los auditivos, que dan la música y la literatura. La referencia a la vista y al oído tienen singular importancia en la antigua filosofía. La vista se relaciona con la significación de la "teoría" o visión, y de la "idea" o forma aprensible por los ojos. La actividad representativa del alma se simboliza en el acto de ver. Por su parte, el oído se relaciona con la captación del sonido que, si es puro, da otra pauta para la representación del mundo y la relación entre sus energías y sus ritmos, y si es hablado, nos trae el "logos" incorporado en palabras, el contenido del espíritu. El mundo está hecho de formas; las formas llegan a nosotros por el movimiento que se ve y por el movimiento que se oye. En la Academia platónica, estos tres conceptos corresponden respectivamente a la ciencia del número, a las ciencias del espacio geométrico y del curso astronómico, y a la ciencia musical. Las sensaciones ópticas y acústicas son, pues, como dos ventanas del conocimiento. Pero, además de este valor intelectual, también tienen un valor moral sobresaliente entre todas las demás sensaciones (*Política*), y mayor todavía para el oído que para la vista

(*Porqués*); y esto interesa ya más de cerca a la función estética (§ 2, 256, 337-13º y 453). Con todo, y aunque Aristóteles no lo diga así ni era posible que lo dijera, nosotros, para la mejor comprensión, podemos relacionar las nociones de lo óptico y de lo acústico con las modernas nociones del espacio y del tiempo. Entonces tendríamos el grupo de la pintura, la escultura y la arquitectura en el orden espacial; la danza en el orden mixto; y la literatura y la música en el orden temporal. Nos hemos atrevido a indicarlo así en la tabla anexa sobre la *Poética*, nº 1, seguros de no alterar las conclusiones aristotélicas.

392. Desde este instante, hemos adelantado sobre la funesta comparación platónica entre la poesía y la pintura (*Ut pictura, poesis*), comparación de tan equívocas consecuencias para la estética, y que Lessing desacreditará para un par de siglos, en tanto que aparece la pintura animada con el cinematógrafo, y en tanto que llegamos a la escultura animada de calidad artística y que supere el estado rudimental de los juguetes mecánicos.* Es verdad que, en el drama, el orden temporal se mezcla con el orden espacial: escena y bultos humanos; pero Aristóteles considera aquí este orden como secundario y extratécnico; es decir: asunto de otra técnica, que no es ya la poética. La poesía, la literatura en general, acomoda, pues, junto a la música, en el orden temporal. Ambas artes operan con el tiempo; no con el tiempo en general: con el tiempo rítmico. En la *Retórica* hemos visto la comparación del ritmo de la prosa y el ritmo del verso, y hemos visto cómo Aristóteles, repitiendo a Platón, rechaza la prosa sin ritmo como cosa anterior al arte (§ 283 y 368). El ritmo se resuelve aquí en sonido. Ahora bien, Aristóteles afirma que la música es el arte más imitativa; y también ha dicho en la *Retórica* que, de todos los órganos humanos, la voz es el más imitativo; y en los *Porqués* y en la *Política*, que las sensaciones acústicas son las más cargadas de sentido moral (§ 337-13º f y 453). De donde resul-

* En el siglo III a. c., floreció la mecánica. Un pasaje de Hero describe una máquina de muñecos que representaba una tragedia en cuatro actos, con naufragio y batalla.

La *Poética* de Aristóteles.—I: De la filosofía del arte a la tragedia



(La *Poética* se interrumpe sin llegar a estudiar la Comedia)

Definición

Organismo

- 1º Imitación de una acción seria. *(Según su derivación filosófica anterior.)*
- 2º Completa en sí misma. *(Ver el cuadro III: Estructura de la tragedia.)*
- 3º De extensión suficiente *(Idem.)*
- 4º En lenguaje gratamente ornado. *(Idem. Lexis y Melopea.)*
- 5º En que cada especie se introduce separadamente en las varias partes de la obra.
- 6º En forma dramática y no narrativa. *(Supuesto de la definición formal.)*
- 7º Con incidentes que provocan la piedad y el terror. *(Ver cuadro III: Fábula, Desarrollo, Caracteres.)*

Función

- 8º Mediante los cuales operan la catarsis (o purificación por ejercicio) de semejantes emociones (y de otras semejantes a ellas).

ta que lo más imitativo es un elemento de orden temporal, y que éste es lo más apropiado para la expresión de lo subjetivo. Luego queda comprobado del todo el sentido técnico de la imitación, tal como lo hemos interpretado (§ 388). Si Aristóteles tratara de la imitación en el sentido vulgar, no preferiría para ella el instrumento de mayor alcance subjetivo, sino el de mayor alcance objetivo; no preferiría el agente temporal, sino el agente espacial. Pues ¿qué sería entonces el sonido, como agente de la imitación vulgar? A lo mucho tendría que reducirse a aquellos efectos grotescos: trueno de la tempestad, ladrido de los perros, de que se burlaba Platón (§ 272).

393. Hasta aquí la música y la poesía están juntas. Al diferenciarlas, Aristóteles aplica el triple criterio de *Procedimiento*, *objeto* y *manera*. Pero confunde como partes de la misma enumeración el discrimen entre las dos artes, y el discrimen entre los géneros literarios, interior ya a la literatura. No hagamos lo mismo. La música y la poesía se distinguen por el *procedimiento*: para aquélla, el sonido puro; para ésta, el lenguaje. Uno y otro procedimiento pueden usarse conjunta o separadamente. El aire musical puede aparecer sólo en cítara y en flauta (§ 42). La palabra aparece sola en la epopeya antigua. Y la melodía y las palabras concurren en los coros del drama. La fatalidad que sumergió la poesía lírica en la masa de la música que la acompaña producirá largas confusiones (§ 38 y *ss.*). Desde luego, Aristóteles solamente considera la lírica como embrión. Y todavía en el Renacimiento, un comentarista tan perspicaz como el Pinciano comienza por prescindir de la verdadera lírica —de lo cual responde el concepto vulgar de la imitación, pues fácilmente lo convence de que la lírica no es "imitante"—, y luego se empeña en darnos por lírica una pantomima o baile dramático que él llama "tripudio".

394. Hemos llegado ya a la poesía. La *Retórica* todavía llama poesía exclusivamente a la literatura en verso. En la *Poética*, la crítica griega define por primera vez que hay una esencia común, que hoy llamamos literatura, en ciertas obras,

ora sean en verso o en prosa. Para esta esencia común Aristóteles no encuentra palabra, pero la percibe con toda nitidez.* Los versos filosóficos de los presocráticos no son poesía, como no lo sería la obra de Heródoto aun cuando se la versificase. En cambio, son poesía los mimos en prosa de Sofrón y Jenarco y, en mucho, los diálogos socráticos (§ 327, 337-10º, 382, 462 y 483). También por primera vez en la crítica griega queda admitido el poema en prosa. Ante esto, pierde valor la antigua clasificación de los géneros conforme al metro: épico, elegiaco, etcétera. Por lo demás, la *Poética* se consagrará principalmente a un tipo de poema en verso: la tragedia.

395. Puesto que prescindimos de la función lírica, sólo nos quedan las dos funciones episódicas: el drama y la épica. El *objeto* de ambos es la imitación de las acciones humanas. Los objetos de la imitación pueden ser buenos o malos. Al hombre, en efecto, puede presentársele: 1º tal como es, toque de realismo de que no vuelve a hablarse (§ 398); 2º peor que como es, en la caricatura; 3º mejor que como es, en la idealización. De aquí resultan diferentes géneros de que trataremos más adelante. Los personajes del insípido Cleofón son iguales a nosotros; los del primer parodista, Hegemón de Tasos, y los de Nicocares, el autor de la *Deiliada,* peores que nosotros; y los de Homero, mejores. Otro tanto hacen las demás artes en su caso: el pintor Dionisio reproduce fielmente su modelo; Pausón lo empeora; Polignoto lo sublima.

396. Tal es el *objeto* de la imitación. Nuevas clasificaciones genéricas surgen de la *manera* de la imitación. Si el poeta está siempre en escena, tenemos la narrativa; si se esconde tras sus personajes, la dramática. Homero combina efectos de ambas. Esta teoría procede de Platón quien, con mejor sentido, advierte que cuando el poeta habla por sí mismo ejerce también una función lírica (§ 271). En ver-

* Los romanos comenzaron ya a llamar "literatura" a lo que los griegos llamaban "gramática": todavía un concepto de filología o explicación de los textos literarios, y no en el concepto actual.

dad, el recuerdo de su maestro sólo sirve aquí para confundir a Aristóteles, según se nota en el resto de la *Poética*. Los parlamentos o diálogos de los héroes homéricos no determinan el género dramático, ni corresponden a la definición aristotélica de la tragedia, o a las obras trágicas que Aristóteles parece tener siempre a la vista. De esta confusión nace también el consejo absurdo al poeta épico, de que haga lo posible por ceder la palabra a sus personajes y hable poco por cuenta propia. Por lo demás, tal fue el principio de Homero.

397. El *objeto* y la *manera* de la imitación establecen diferentes puntos de vista para la clasificación de las obras. Sófocles, por su objeto grave e idealizado, cae al lado de Homero; por su manera dramática, cae al lado de Aristófanes.

398. Para Aristóteles, lo característico de la poesía está en ser una imitación de lo general, de las verdades universales, de las íntimas realidades del espíritu, y no de objetos particulares y sensibles. La poesía no es ya imitación en tercer grado, como en Platón (§ 278), sino representación de realidades más firmes que los hechos y los productos prácticos. No cuenta lo que sucede y perece, como la historia, sino lo verosímil, las especies imperecederas que siempre pueden suceder, las virtudes siempre operantes de la vida humana (§ 472 y *ss.*). Claro es que la poesía, junto a lo verosímil, puede incorporar lo real. Como que lo real, por serlo, es también verosímil (*Cum grano salis*). Los héroes de la poesía pueden ser históricos, legendarios o inventados (§ 415). En todo caso, Homero contiene más realidad que Heródoto o Tucídides. Sólo en este sentido, y no en el sentido práctico, puede aceptarse aquella afirmación de Alcidamas: "La *Odisea* es el espejo de la vida." Por eso Aristóteles ni siquiera se ocupa del arte que refleja al hombre tal como es. El arte —dice— puede hacer lo que la naturaleza no puede: la completa y la desafía. Algunos pasajes de la *Retórica*, la *Física*, la *Metafísica* y la *Política* confirman esta admirable doctrina. Tanto Platón como Aristóteles recono-

cen que la inspiración está por encima de las cosas inferiores. Pero al llegar a la obra poética, el maestro la considera como la última degradación de las ideas; y el discípulo, como la plena realización de las ideas implícitas en las cosas. La operación semántica de la poesía, que es la ficción, queda definida soberbiamente por Aristóteles como un "arte de decir mentira en recta manera". Este concepto alcanza todo su sentido a la luz de ciertas observaciones de interpretación crítica que encontramos más adelante (§ 435, 470 y tabla III de la *Poética*, IV-c).

7. *b)* ORIGEN DE LA POESÍA Y RELACIÓN ENTRE SUS GÉNEROS

399. Queda definido el concepto de las Bellas Artes. Queda hecho el deslinde de la poesía. El cuadro que se traza a continuación sobre los orígenes de la poesía, sus desarrollos genéricos y mutuas relaciones entre los tipos, tiene un valor mucho más conceptual que histórico. El instinto de imitación, tan imperioso en el niño y que amanece tanto como el hombre, es en sí una fuente de goce, relacionado con el goce del conocimiento. La sinonimia filosófica lo mismo preside a la realización de la idea artística que a la contemplación de la obra ya realizada, y aun al reconocimiento del común denominador que sirve de base a la metáfora (§ 369 y 466). El placer imitativo lo mismo se experimenta en el ejercicio propio que en el disfrute de la obra ajena. La cosa imitada bien podrá ser en sí misma placentera o penosa: el efecto de la expresión será siempre placentero. El goce intelectual del conocer, origen de todo progreso humano, se matiza y madura con los halagos sensoriales de la vista y del oído. El instinto hacia la imitación y la armonía es el complejo impulso que late en el origen del arte. Tal impulso es una necesidad del alma, y no un lujo más o menos superfluo. Sabemos por la *Ética* hasta qué punto contribuye a la integración humana el júbilo que resulta de poner en juego nuestras facultades. Cuando aquel impulso, cuando estas facultades imitativas —patrimonio general de los hombres— son eminentes e imperiosos, nace el artista. En nuestro caso, nace el poeta.

400. Hay dos temperamentos, o mejor dicho, dos direcciones del temperamento poético: la una contempla el bien, la otra el mal. La esclava va de lo sublime a lo lúdicro. En un extremo, encontramos, como primer forma poética, el ditirambo o canto lírico en honor de los dioses y de los héroes; de donde viene la epopeya homérica. Ésta, a su vez, por mutaciones internas, produce la tragedia. En el otro extremo encontramos, como primeras formas, el yambo, poema satírico que se consiente mofas e increpaciones directas —como acontecía en las fiestas cereales— y el canto fálico, que aún se recitaba en las procesiones religiosas del siglo IV a. C. De éstos viene el poema burlesco; ejemplo, el *Margites* de Homero, hoy perdido. Éste, a su vez, por mutaciones internas, produce la comedia. Homero, pues, aparece como punto de bifurcación en ambas direcciones. Por eso hemos hablado de dos direcciones del temperamento, y no de dos clases de poetas como dice Aristóteles sumariamente. Recordemos, además, que al final del *Symposio*, Sócrates explica al trágico Agatón y al cómico Aristófanes la unidad fundamental de ambas inspiraciones (§ 178; ver la tabla I de la *Poética*).

401. Es notorio que este boceto histórico dista mucho de ser completo y no pasa de una simplificación conceptual al servicio de una teoría. Así se comprende que no diga una palabra de la tetralogía antigua, o conjunto de tres tragedias y un drama satírico que cada poeta presentaba al concurso. Algunos creen ver en esta omisión una prueba más de la mutilación de la *Poética*. Otros se aventuran a pensar que la costumbre de la tetralogía nunca llegó a establecerse del todo, y que el término mismo es invención ulterior de algún gramático. El sistemático Aristóteles, en verdad, no hubiera dejado de señalar el hecho de que las tres tragedias de la trilogía esquiliana representan, en cuanto a extensión, una etapa entre el pleno desarrollo de la epopeya y el acortamiento de la tragedia en Sófocles y en Eurípides. En cuanto al drama satírico o apendicular, aunque se le menciona rápidamente, se lo deja al margen, porque no entraba en la marcha de la teoría. Este género original, que tanta boga alcanzó en Gre-

cia y nunca fue transportado a Roma, sólo se encuentra descrito en el *Arte* de Horacio.

402. Adviértase, pues, el esfuerzo para reducir la historia a la teoría, y adviértase la simplicidad de la fórmula: la imitación mediante palabras puede dar, según su objeto grave o burlesco, la lírica laudatoria o la invectiva; las cuales, por intermedio de la épica sublime o satírica, dan a su vez la tragedia y la comedia. No le interesa al filósofo lo que le interesaría al historiador. Como historiador, Aristóteles ya ha dado sus pruebas en libros anteriores. Aquí la serie funcional le preocupa más que la cronológica. No se pregunta, por ejemplo, si el ditirambo habrá aparecido antes o después del yambo o del canto fálico. No se pregunta sobre la autenticidad del *Margites*. Conocía mejor que nadie, y las recuerda expresamente, las tentativas simultáneas de la comedia en Sicilia, en la Ática, en el Peloponeso. Pero no se embaraza con hechos: va siguiendo ideas, contempla sólo las abstracciones. O bien, al contrario, convierte en ley genética de la poesía una mera observación histórica, y hace nacer la dramática de la épica sólo porque las tragedias atenienses recuerdan motivos y personajes de las sagas. Lo cual es verdad, al punto que cierto escoliasta ha pretendido que la introducción de personajes mudos en el teatro es también una sugestión derivada de Homero.

403. Mucho más grave y orillado a errores parece el que Aristóteles prescinda en absoluto del rito religioso para explicar los orígenes de la poesía, y singularmente del teatro, que es el centro de su atención (§ 69, 217, 415-2º, 429-431). Con esto se priva, de paso, de la mejor explicación que puede darse sobre la reiteración tradicional de ciertas fábulas. Él, mediante una petición de principio, la interpreta deduciendo de estas fábulas la estructura del drama, y alegando luego que el drama las prefiere porque son las que mejor cuadran con su estructura (§ 430). O el sentido religioso, en el concepto de culto, no era en él muy vivo; o se había desvanecido en su época lo bastante para pasarlo por alto; o sencillamente la interpretación religiosa caía fuera

de su argumento y más bien le estorbaba. Él mismo se contradice: por una parte, pone a Homero en el origen de la tragedia con la *Ilíada* y la *Odisea*; por otra, observa que en el teatro son más frecuentes los temas de las epopeyas no homéricas (§ 336). Nosotros ya sabemos que sólo un impulso religioso, más antiguo y profundo que Homero, puede explicar el nacimiento de la tragedia, aun cuando ésta aparezca más tarde salpicada de temas homéricos (§ 69).

404. A lo que llamamos el confinamiento de la crítica griega debe atribuirse la violenta asimilación de la tragedia y de la epopeya (§ 32 y *ss.* y 335).

> Si los griegos —dice Egger— hubieran despreciado menos las lenguas extranjeras; si, además de las observaciones de los astrónomos caldeos y los ejemplares de historia natural cuyo estudio ha enriquecido tanto sus libros, Aristóteles hubiera recibido, en efecto, de Alejandro algunas muestras de la antigua poesía de la Persia y la India; si hubiera siquiera leído en traducción algunos episodios de aquellos enormes y maravillosos poemas en que el genio épico destella entre las exuberancias orientales; si algo se le hubiera alcanzado del Valmiki del *Ramayana*, que confiaba a la memoria de sus discípulos una narración de cuatro mil versos; tal vez hubiera traslucido algunas dudas sobre el origen corrientemente atribuido a los poemas homéricos, y hubiera vacilado en proseguir hasta el fin su fría y a menudo falsa asimilación de la tragedia y la epopeya.

405. Como le parecen más dignos de examen los últimos resultados de su pretendida génesis poética que no los gérmenes de que ella arranca o los estados intermedios que cruza, el embudo de la *Poética* se adelgaza, el foco se estrecha rápidamente hacia la dramática, prescindiendo de la lírica y dejando la épica para mejor ocasión (§ 384). Y en la dramática, prefiere discurrir sobre la tragedia, como asunto grave que es, ofreciendo ocuparse de la comedia en el libro II, hoy perdido, y despachándola con no disimulado desvío. La comedia representa un carácter inferior y ridículo, menos generalizable que la tragedia; una especie de fealdad o deformidad que sólo se justifica si no daña al espectador: lo que es lúdicro o risible sin ser doloroso. La sátira

personal de Crates no le repugna por lo que tiene de escandalosa, sino por lo que tiene de particular, de apegada al caso único. La gradación filosófica de los géneros se dobla con una noción de su jerarquía moral que recuerda a Taine, y lo lleva a cerrar el telón sobre el espectáculo festivo. Menos mal que, en la literatura griega, la tragedia es en cierto modo un compendio de los géneros: la épica está en los mensajeros y prólogos; el teatro mismo, en los personajes; la lírica, en los coros. De modo que, al consagrarse a la tragedia, la *Poética* cubre de hecho un campo más vasto del que se propone. Si a esto se añade su mayor difusión pública, su mayor trascendencia social, se comprende que aparezca como el género predominante.

406. Esto nos lleva a la comparación entre la epopeya y la tragedia. Ambas tienen rasgos comunes, relaciones de grado y rasgos exclusivos. Aunque todo ello aparecerá más claro cuando examinemos la estructura y la función de la tragedia (§ 413 y *ss.* y 440 y *ss.*), desde ahora podemos abordar la comparación, poniendo en orden las ideas de Aristóteles (ver la tabla II de la *Poética*).

407. Rasgos comunes. *a)* La función catártica de la poesía. *b)* El objeto serio y heroico. *c)* La indiferencia a la historicidad del hecho presentado. *d)* La materia épica que, por lo general, es fuente de la tragedia. Aristóteles quiso decir que la tragedia deriva de la épica, y no le ocurre que ambas provengan independientemente de tradiciones religiosas anteriores, aun cuando la tragedia ya evolucionada se inspire en la documentación escrita de aquellas tradiciones, que sólo se conservan en las epopeyas. Sin embargo, no ignoraba que la tradición era más amplia que la épica: véase, en el párrafo siguiente, su observación sobre la *Odisea*. También, en el análisis de la tragedia, se deja sentir que admite fuentes trágicas directas de la tradición, sin el intermedio de la epopeya.

408. Relaciones de grado. *a)* La unidad de acción, causalmente concatenada en principio, medio y fin, menos rigu-

La *Poética* de Aristóteles.—II: Comparación entre la Epopeya y la Tragedia

1º *Rasgos comunes:*

a) Función catártica.
b) Objeto heroico.
c) Indiferencia histórica.
d) Materia épica de la tragedia.

2º *Relaciones de grado:*

a) Unidad de acción causada, en orden trino (ver tabla III), más rigurosa en la tragedia.
b) Estructura simple o compleja; ésta, más varia en la epopeya.
c) Extensión ilimitada en la epopeya, menor en la tragedia.
d) Mayor fantasía en la epopeya.
e) Uniformidad métrica en la epopeya y variedad en la tragedia.

3º *Rasgos exclusivos:*

a) De la epopeya: la variedad y simultaneidad de lugares.
b) De la tragedia: coros, canto, música.
c) De la tragedia: espectáculo y representación.

4º *Preferencia de Aristóteles por la tragedia:*

a) La tragedia posee mayor unidad.
b) Mayor riqueza de recursos artísticos.
c) Mayor rapidez en su relativa brevedad.
d) Mayor concentración hacia el efecto poético.

A) Ambos géneros se dirigen a públicos más o menos cultos.
B) La tragedia puede prescindir, sin desvirtuarse, de la representación.
C) Los vicios del espectáculo no son imputables a la poesía trágica.

NOTA: Sobre la falsa teoría de las Tres Unidades, que surge de una violenta interpretación de la comparación entre la epopeya y la tragedia, ver, en el texto, §§ 442 a 446.

rosa en la epopeya que en la tragedia. Se distingue entre el ciclo homérico y los épicos posteriores, contemporáneos de Pisístratos y de Pericles. Ninguno ha superado a Homero por cuanto a la unidad . En la *Odisea* se sacrifica la riqueza a la unidad, prescindiendo de algunas aventuras del héroe: su herida en el Monte Parnaso, su simulada locura, etcétera. Los épicos posteriores creen conseguir la unidad con sólo dar a su poema el nombre de un héroe: *Teseida, Heracleida.* En verdad, Pisandro y Panyasis no hacen poemas, sino industria poética, aunque honorable. *b)* La estructura, que en ambas admite lo simple y lo complejo, lo patético y lo ético (la *Ilíada* y la *Odisea*), puede, en la epopeya, ofrecer mayor variedad episódica de peripecias, anagnórisis y sufrimientos. *c)* La extensión es prácticamente ilimitada en la epopeya, y mucho menos en la tragedia, aunque en los orígenes era muy dilatada. La tragedia no abarca toda una epopeya o toda una historia, sino que entresaca de ellas un pequeño asunto cabal, transportable al teatro. *d)* La epopeya, por todas las circunstancias descritas, concede mayor ensanche a la fantasía, y aun el no estar sujeta a la representación le permite escenas que el teatro no soportaría, como la persecución de Héctor por Aquiles (§ 336-3º). La epopeya, teatro de la imaginación, tiene más derecho a la fantasía que la tragedia, teatro presente y material. Sutilmente, Aristóteles relaciona el placer de la fantasía con el de añadir algo por propia cuenta al relato de un hecho, deleite a la vez del relator y del que escucha. *e)* La métrica de la epopeya se limita al verso heroico, en tanto que la tragedia admite varias combinaciones y estrofas: la determinación de estas formas "ha sido dictada por la naturaleza". El yámbico nació para el diálogo, como el trocaico para la danza satírica. Fue un error de Queremón el escribir su epopeya *El Centauro* en metros variados (§ 38).

409. Rasgos exclusivos. *a)* La epopeya permite cierta simultaneidad de lugares imposible para la tragedia. Esta observación causó, según adelante veremos, el absurdo dogma renacentista de la unidad de lugar (§ 445). *b)* La epo-

peya carece de música, melopea, coro. *c)* La epopeya carece de espectáculo escénico.

410. De la comparación, se pasa a la preferencia. La mayoría de los críticos optaban por la epopeya. Aristóteles opta por la tragedia. En uno y otro caso se aducen apreciaciones de formalismo casi geométrico, que no pueden sustituir el criterio del gusto. Hoy escogemos por obras, no por géneros. La comparación anterior no establece preferencia en cuanto a los rasgos comunes. En cuanto a las relaciones de grado, sólo cabe escoger entre la mayor fantasía de la epopeya y la mayor amenidad métrica de la tragedia. En cuanto a los rasgos exclusivos, hoy concebimos una variedad y aun simultaneidad de lugares escénicos que anulan el argumento en favor de la epopeya. Quedan como patrimonio de la tragedia los rasgos operáticos, coro, canto y música, y la presencia del espectáculo. Pero Aristóteles piensa que cuanto vale en la epopeya se encuentra también en la tragedia, y algunas cosas más. "Quien sepa juzgar una buena o mala tragedia, sabrá también juzgar una buena o mala epopeya." Finalmente, prefiere la tragedia por su mayor unidad, riqueza de recursos, brevedad, rapidez y concentración hacia el efecto poemático, efecto que todavía el espectáculo viene a reforzar. Medítese lo que perdería el *Edipo* disuelto en el mismo número de versos de la *Ilíada* y privado de los elementos teatrales.

411. Los adversarios de este punto de vista parece que se han dejado influenciar por la decadencia a que la tragedia ha llegado. Pero él contempla la tragedia en su auge, en su ser verdadero y no en su prostitución ulterior. Contra ella se esgrimía también el argumento de que la epopeya se dirige a un público más culto, que no necesita ver las cosas materialmente. A esto contesta Aristóteles que la epopeya ha acabado también por avulgararse en cuanto al auditorio. Reconoce que el espectáculo teatral ofrece ejemplos viciosos. Así como el músico instrumental suele acompañarse de gestos y ademanes inútiles, hay actores que se las arreglan exagerando su desempeño. El esquiliano Mynisco, educado en

una escuela sobria, juzgaba que el joven Calípides parecía un mono en escena. Pero también Sosístrato hizo exhibiciones ridículas recitando epopeyas, como las hizo Mnasites en cierto concurso de cantores. Y ni lo uno ni lo otro van a cuenta de la poesía, sino del arte histriónico. La presencia y el movimiento del cuerpo humano no son condenables en sí mismos, sino en su abuso. De otra suerte, habría que condenar la danza. Porque algunas mujeres no se conduzcan como damas, sería injusto sentenciar contra la mujer. Por último, ni siquiera es verdad que la tragedia necesite del espectáculo escénico para cumplir su fin poético, que lo mismo se satisface con la simple lectura.

412. Según declaraciones de la *Política* que ya conocemos, era de esperar que el argumento de los públicos más ó menos cultos no le impresionara muy mucho. Aristóteles no cree que las minorías selectas sean necesariamente los mejores jueces (§ 261). Prefiere los saldos del juicio colectivo, donde las diferencias individuales conmutativamente se completan y corrigen unas a otras. En su doctrina de la soberanía democrática, el Estado se orienta conforme a un fin procurado a través de la justicia conmutativa. Como en el refrán popular, "Todo lo sabemos entre todos." Verdad es que su Estado presupone, irremediablemente, un pueblo ya selecto y culto.

8. *c)* Estructura de la tragedia

(Véase la tabla III de la *Poética*)

413. Aristóteles sigue la noción platónica de que el poema es un ser vivo, formado por partes coherentes y necesarias (§ 266 y 284). Pero toma al pie de la letra esta metáfora, y añade otra noción por su cuenta: en este ser vivo, hay que estudiar primero el organismo y después la función, primero la anatomía y después la fisiología (§ 328 y 441).

414. Enumeremos en orden decreciente de importancia los seis elementos que integran la tragedia: Tres internos:

I, Argumento, asunto, acción, historia, que llamaremos *fábula*; II, Héroes, personajes, "personas fatales" que decían los aristotélicos españoles, que llamaremos *caracteres*; III, El contenido mismo de lo que se habla en parlamentos, diálogos y aun coros, las ideas expresadas, que llamaremos *pensamientos*. Tres externos: IV, Lenguaje poético, "lexis" o cuerpo verbal, "dicción" en Aristóteles, que llamaremos *estilo*; V, Cantos, acompañamiento de música en los coros, que llamaremos *melopea*; VI, Escena en todos sus conceptos, que llamaremos *espectáculo*. Recordemos que las diferentes imitaciones artísticas se distinguen según *procedimientos*, *objetos* y *maneras* (§ 393-397). Veremos entonces que los tres elementos internos corresponden al *objeto*; el *estilo* y la *melopea*, al *procedimiento*; y el *espectáculo*, no en cuanto significa máquina escénica, sino en cuanto a la presencia real de personajes que declaman, a la *manera*.

415. I, *Fábula*. Podemos examinarla conforme a tres aspectos: a) *asunto*; b) *desarrollo*, y c) *jerarquía*. a) *Asunto*: 1º *Naturaleza* del asunto dramático, de que depende la diferencia entre lo cómico y lo trágico. La tragedia requiere asunto serio, noble, idealizado. 2º *Origen*, tópica o lugar donde se encuentra el asunto trágico: *historia*, *tradición épica* o *mera invención*. Historia, como en *Los Persas* de Esquilo; épica, como en la mayoría de las obras; invención, como en la excepcionalísima *Flor* de Agatón (§ 187, 202). La superabundancia del tema épico ha impreso fisonomía a la tragedia. Se explica por el origen religioso del género, que Aristóteles olvida (§ 69, 217, 403, 429-431). Cuando el tema es histórico o legendario, deben respetarse los perfiles ya conocidos, demostrando la originalidad tan sólo en el tratamiento (§ 430). Cuando es inventado, el poeta no tiene más guía que su talento y las leyes artísticas. 3º *Dinámica* o virtud trágica del asunto. El estímulo emocional requiere un *vuelco* ("catástrofe") de fortuna. Lo mismo puede ser un *golpe* de fortuna —de mal para bien—, o un *revés* de fortuna —de bien para mal—. Algunos comentaristas confunden el *vuelco* y el *incidente de sufrimiento* (§ 425). Es un error: la dinámica supone la creación de una atmósfera patética.

Esta atmósfera resulta de todas las circunstancias de la obra, y no debe confundírsela con ninguna de ellas en particular, aunque alguna pueda ser decisiva. El *vuelco* es concepto; el *sufrimiento*, recurso. Así como el *vuelco* puede ser negativo o positivo, así el desenlace puede ser desgraciado —como en Eurípides las más veces— o afortunado. Ambos aceptables, pero preferible el desgraciado, pues el afortunado deriva hacia la comedia. Vuelco *negativo*: Edipo, en pleno bienestar, descubre su desgracia. Vuelco *positivo*: cambia la fortuna de Ifigenia cuando aparece su hermano Orestes. Pero como la dinámica se funda también en la pugna de caracteres que luego se verá (§ 431 y 432), hay vuelco *mixto*, en que un carácter se hunde y otro se levanta: en el *Lynceo*, de Teodecto, el acusador conduce ya a la muerte a su acusado, cuando el tribunal invierte la sentencia (§ 498). Hasta aquí la descripción del vuelco. Veamos el motivo del vuelco: la *fatalidad*, que parece un motivo poco aristotélico (§ 450); la *voluntad* humana, el motivo trágico por antonomasia, y más si procede de la propia culpa; el *accidente*, que sólo adquiere virtud trágica cuando se parece a una intención: la estatua de Mytis, en Argos, se desploma en medio de un espectáculo, y aplasta precisamente al responsable de la muerte de Mytis. Ya se comprende que el *Deus ex machina* sólo debe usarse con gran cautela y con singular astucia. Finalmente, los procedimientos y preceptos del vuelco: 1º Aunque el efecto trágico a veces se refuerza con el espectáculo, como cuando Edipo reaparece en escena con la cara ensangrentada, tal efecto debe ser orgánico y resultar de la acción misma, de suerte que sea eficaz aun a la sola lectura de la tragedia. 2º En lo posible, es aconsejable, para que el choque sea más contundente, que acontezca de una sola vez: el mensajero anuncia a Edipo su insospechada desgracia. Aristóteles percibe toda la grandeza de este efecto, pero sólo explica una de sus causas: el ser un efecto súbito. Hay que añadir otra causa: el ser la revelación de un horror que, aunque se ignoraba, yacía oculto y presente, bajo el manto de la engañosa felicidad. Como los conceptos se entrelazan, hay que distinguir bien entre la *dinámica del vuelco* y la *estática de la situación*, que luego estudiaremos (§ 432).

416. Pasamos ahora al segundo aspecto de la *fábula*: b) *Desarrollo.* Algo se adelantó sobre ésta al comparar épica y tragedia (§ 406 y *ss.*). Tiene tres circunstancias, que corresponden a las tres circunstancias de la belleza matemática, de que habla la *Metafísica*: *proporción, orden* y *simetría* (§ 337-7º).

417. 1º A la *proporción* corresponde la *extensión* de la tragedia, la adecuada determinación en el tiempo, el continente temporal. Nueva aplicación del justo medio: por un extremo, la epopeya es mayor, y en ello estriba una de las diferencias formales entre ambos géneros; por otro extremo, son menores las improvisaciones dialogadas de aquellos primitivos poemas que Aristóteles encuentra en el germen dramático. Determinado el justo medio en la extensión, hay que determinar su más y su menos. Aunque rechazada por Platón en el *Hipias Mayor*, aquí sobreviene la noción cuantitativa de la belleza, siquiera sea como recurso de explicación: el animal diminuto o el de mil estadios no pueden verse, luego no son bellos. Si la acción es demasiado pequeña, resulta indistinta, no daría cabida a la maturación emocional. Ésta necesita una acumulación gradual de emociones, que suspendan y empujen la atención hasta el fin, y sin fatigarla, por "adición de bienes" (§ 337-6º). Si la acción es demasiado grande, resulta inabarcable. Aun sin contar con las exigencias materiales de los "agones" o concursos, hay en el alma ciertos módulos de capacidad, números redondos de captación. Para respetarlos, sometámonos a la prudente medida de la memoria: que al llegar al fin, no se haya olvidado el comienzo (como en el teatro chino).

418. 2º Al *orden* matemático corresponde la *causación*. Aquí se manifiesta el inapelable principio de "unidad de acción", que también deriva del sistema de captación que hay en nosotros, que se relaciona con la sinonimia filosófica y que fue objeto de una observación aislada en los *Porqués* (§ 337-3º y 13º-b). El poema debe entrar en el alma como una espada en la vaina. Sin unidad no hay poema, sino mezcla de miembros dispersos, desprovistos de empuje para

abrir las puertas de nuestra sensibilidad. De aquí la inconsistencia del inventario histórico si se lo compara con el poema (§ 472 y *ss.*). El poema tiene que crecer en *propter hoc*, no en *post hoc*. No es lo mismo preceder que producir. Por lo demás, no se deja fuera del análisis cierta alternancia entre una acción principal y otra secundaria, más propia de la elasticidad de la epopeya que del rigor del teatro. Así, en la *Odisea*, la serie "navegaciones de Odiseo" y la serie "pretendientes de Penélope" se juntan en un desenlace mixto, que levanta a Odiseo y hunde a los pretendientes. Esta circunstancia se relaciona de cerca con la que sigue.

419. 3º A la *simetría* matemática corresponde el *ritmo*. Aristóteles descarta la simetría, como más apropiada a las artes plásticas, visuales o espaciales, que no a las auditivas o temporales. Nos parece un hueco en la doctrina, muy fácilmente subsanable con sólo trasladar la simetría espacial al ritmo temporal. El ritmo tiene en el poema trágico un doble sentido: ritmo verbal y ritmo de acción. El verbal corresponde al estilo, y se lo estudió también a propósito de la forma retórica (§ 368). En cada frase musical hay un ritmo, y también en la sucesión de las partes de una sinfonía. El ritmo de acción en la tragedia corresponde al "orden trino" con que se suceden sus partes. La lógica del acto humano, del acto artístico en general, de la música, del discurso, del poema, exige que las cosas empiecen, se desenvuelvan y acaben (§ 266). La tragedia corre desde el *prólogo* hasta el *éxodo*, salvando la cuesta intermedia del *episodio*. Tal es el orden trino: principio, medio y fin, o como se dirá más tarde: exposición, nudo y desenlace. Nueva aparición del medio aristotélico, para concordar los dos polos de la dicotomía platónica (§ 4 y 257). Apurando un poco, vemos aquí un reflejo del número 3 pitagórico. Y, en último análisis, el orden trino recuerda la figura del silogismo: mayor, menor y conclusión. La expresión "orden trino", como muchas de que nos valemos para explicar la *Poética*, no consta en Aristóteles.

420. Los *prólogos*, que aparecen antes del primer canto

coral, son extensos en Eurípides, y los recita generalmente un dios. En Sófocles, se reducen a breves referencias sobre los antecedentes de la fábula. En Eurípides tienden a resumir la acción misma de la tragedia, y por eso Aristóteles los considera redundantes, pero es innegable que, en ciertos casos, realzan la acción (§ 186, 244 y 245).

421. El *éxodo* es aquella parte de la acción que generalmente sigue al último canto coral, y que entraña un desenlace feliz o infeliz. Del éxodo nada dice Aristóteles; pero se entiende por el resto de la teoría que debe ser un movimiento que cierre el ciclo lógico, un verdadero remate "exhaustivo" y no una interrupción mecánica y externa, tanto más cuanto que no hay telón. Por eso le repugna el *Deus ex machina* o desenlace por intervención providencial, que tan mal efecto causa cuando la Medea de Eurípides escapa en el carro del Sol, o cuando, en la *Ilíada*, Atenea se atraviesa para atajar a los griegos fugitivos. Este recurso debe reservarse para los acontecimientos extraescénicos, en que el dios hace de mensajero, o para la revelación del pasado o del porvenir que sólo un dios abarca y que supera el entendimiento humano.

422. Dejamos el *episodio* para el fin, porque exige consideración más detenida. Es el cuerpo principal, el sustentáculo de la tragedia. La fábula es simple cuando corre directamente a su fin sobre un episodio lineal. Es compleja —el tipo mejor— si procede en carrera de obstáculos. Y todavía puede ser compleja sencilla o compleja doble, según presente uno o dos obstáculos en el episodio (§ 439). Estos obstáculos son los *incidentes* del episodio. Hay cuatro grupos de incidentes; los tres primeros son típicos, porque su enlace con la acción es objetivo; el cuarto es atípico, porque su enlace con la acción sólo es subjetivo: 1º *peripecias*; 2º *anagnórisis*, descubrimiento o reconocimiento por sorpresa; 3º *sufrimientos*, ciertas sazones patéticas, cuyo lugar en la *Poética* resulta algo indeciso, pero que sin duda acomodan aquí; y 4º *coros*, que tampoco merecieron el lugar de honor que les corresponde, siguiendo la general fatalidad de la

lírica. Peripecias y anagnórisis determinan la estructura de la fábula compleja, sea sencilla o doble. Los sufrimientos también podrían considerarse como subtipos de la peripecia. Los coros alternan con la acción en lugares bien determinados.

423. Las *peripecias* no han de multiplicarse, ni han de pesar tanto que perturben la unidad de acción. Respetando este principio, han de sujetarse a la causación. Se las ha definido como sucesos ajenos a la voluntad que las padece. Pero no sean ajenos a la probabilidad de la fábula como aquella lamentable intervención de Egeo en la Medea. Si no puede evitarse un toque de improbabilidad, relégueselo a una época anterior a la acción escénica. Así, cuando Edipo investiga la muerte de su padre, no le ocurre pensar que su padre es el mismo hombre a quien mató en otro tiempo. Y los espectadores admiten fácilmente el olvido de un hecho tan lejano. Pecan, en cambio, contra la verosimilitud la *Electra* de Sófocles, cuando el pedagogo cuenta que Orestes ha muerto en las carreras délficas (sea que aún no se habían instituido los juegos píticos, o que la noticia aún no hubiera podido llegar a Argos), y *Los Misios* (¿de Esquilo?), cuando se pretende que Telefo viaja desde Tegea hasta Misia sin pronunciar una palabra. Por supuesto que el genio remedia cierto sabor de inverosimilitud, como en el delicado pasaje homérico en que los feacios depositan a Odiseo dormido sobre las playas de Ítaca.

424. La *anagnórisis* es un paso súbito de la ignorancia al conocimiento, mecanismo el más adecuado para presentar el vuelco de fortuna (§ 415). Puede referirse a cosas, a hechos o a personas; y en este caso, la sorpresa puede ser para uno solo de los dos personajes o para ambos. Hay seis tipos de anagnórisis: 1º De *exterioridad*. El menos artístico: el poeta se vale de marcas del cuerpo congénitas o adquiridas, objetos o prendas de uso habitual como los collares. Odiseo es reconocido gracias a una cicatriz en el muslo, primero por el porquerizo Eumeo y luego por su nodriza. En el primer caso, el mismo héroe señala su cicatriz

para identificarse, recurso de pobre efecto; en el segundo caso, la hospitalidad ordena bañar al huésped, la nodriza ve la cicatriz casualmente, y la sorpresa es artística porque la justifica la peripecia misma. 2º De *declaración.* Este tipo tampoco es eficaz: el poeta lo solicita expresamente y no lo hace brotar de la acción. Ifigenia revela su identidad inconscientemente en la carta que manda a Grecia, lo que es inobjetable. En cambio, su hermano Orestes declara su identidad de un modo directo, como cumpliendo una orden del poeta, lo que desvirtúa la anagnórisis. Lo mismo pudo haber presentado, según el tipo anterior, algunas prendas para que Ifigenia lo reconociese. En el *Tereo* de Sófocles, Filomela, amputada de la lengua, revela su historia a Procne mediante un bordado, mediante "la voz de la lanzadera". El rigor de la *Poética* regatea el valor de estos pasajes. 3º De *choque patético.* Es una iluminación de la memoria ante algún objeto o alguna palabra, es "la fuerza de la sangre": en Diceógenes, el héroe se descubre como hijo de Telamón, porque se echa a llorar ante un retrato de su padre; en la *Odisea,* el héroe se descubre, porque se echa a llorar ante las baladas del arpista. 4º De *inferencia lógica*: Electra deduce que el mechón depositado en la tumba de su padre sólo puede ser de su hermano Orestes, luego éste ha regresado de su destierro. (Esquilo, *Coéforas*, censurado por Eurípides, *Electra*: ver § 186 y 238 *n.*) El sofista Polido sugería que Orestes, a punto de morir en Táuride, exclamase, revelando su identidad a Ifigenia: "Moriré sacrificado, como mi hermana en Áulide." La *Poética* cita otros ejemplos de tragedias perdidas. La anagnórisis por silogismo es más intensa cuando crea en el espectador un paralogismo, cuando disimula hasta el momento decisivo la verdadera inferencia que ha construido el héroe. 5º De *estrategia argumental*: Odiseo declara que, si viera cierto arco (que nunca había visto antes), "lo conocería"; y el que lo escucha, interpreta: "o reconocería". Miss Dorothy Sayers, poetisa y erudita, a la vez que autora de novelas policiales, incluye en este tipo la estrategia del detective: "—Esta pistola es de Ud.—¡Pero si ésa no fue el arma del crimen!—¿Cómo lo sabe Ud?" 6º De *peripecia.* El más orgánico, el preferible: Edipo, en Só-

focles, y aun la ya citada carta de Ifigenia; casos que nada tienen de inverosímil y que vienen arrastrados por la acción misma. Se ve que Aristóteles hubiera encontrado ancho campo en las actuales novelas criminológicas. Se ve que la actual identificación por documentos consulares —que correspondería a su segundo tipo— le hubiera parecido muy objetable desde el punto de vista artístico. En otro lugar de la *Poética*, sugiere rápidamente otra clasificación de la anagnórisis: 1º la que acontece a tiempo para evitar un desastre; 2º la que acontece cuando el desastre está consumado, la más trágica de las dos.

425. Los *sufrimientos* o *pathos* son exhibiciones de hechos patéticos: muertes, torturas, riñas, hasta donde lo toleran la materialidad escénica y la resistencia media a la brutalidad del acto. La tragedia prefirió, en general, no mostrar el crimen, sino el resultado del crimen. En su lujo de análisis, Aristóteles clasifica el sufrimiento: 1º escénico: en Astidamas, Alcmeón mata a su madre a la vista del público; 2º extraescénico, el caso más frecuente: no vemos a Clitemnestra y a Egisto dar muerte a Agamemnón, porque ello acontece a puerta cerrada y, además, en el baño; no vemos a Medea asesinar a sus hijos, sino que sólo vemos la desesperación del coro que, al oírlos gritar, golpea un instante sobre la puerta cerrada; no vemos a Edipo arrancarse los ojos, pero sí aparece ciego y ensangrentado. Y si tampoco asistimos a la muerte de Hipólito, arrastrado por sus caballos, ello se explica por la imposibilidad escénica (§ 408-d).

426. Los *coros* hubieran merecido mejor tratamiento en la *Poética*, sea como gérmenes de la tragedia, sea por su alta función catártica (§ 457). Aristóteles tiende a verlos como simples instrumentos de la *melopea*, o adornos placenteros; pero enemigo de todo elemento inorgánico, también les exige que sean partícipes de la fábula. Después veremos que, aunque pisan la tierra, se remontan constantemente al cielo y consiguen anular el tiempo (§ 444). El coro, ante el asesinato de los hijos de Medea, golpea la puerta por unos segundos, para dar presencia al sufrimiento invisible;

pero, unos segundos después, se emancipa de lo contingente, admite la eternidad de lo ya inevitable, y continúa sus exclamaciones abstractas, desnudándose de todo compromiso de actor en el juego escénico. Un reproche salta a la pluma: Aristóteles se atreve a decir que el coro es el elemento "menos imitativo", ¡cuando en otra ocasión nos había entusiasmado, declarando que la música es el arte "más imitativa"! ¡Otra vez la confusión entre el sentido vulgar y el sentido técnico de la palabra! (§ 392). Para insertar el coro en la acción, lo considera como un *carácter* colectivo. No sólo aprueba que Esquilo le haya restado su preponderancia primitiva (§ 336-3º), sino que acaba insinuando que el papel del coro se reduce a hacer resaltar la grandeza de los héroes, ya que el coro está compuesto de simples mortales. En esto reside para él la necesidad del coro en la tragedia; pues en la comedia los personajes son todos de talla humana, y no hace falta engrandecerlos por una ilusión de contraste. Para los días de Aristóteles, la comedia ha dejado caer el coro, en lo que tuvo cierta participación el poeta Cinesias (§ 238). La *Poética*, pues, prefiere los coros orgánicos de Sófocles a los coros algo inorgánicos de Eurípides, y desde luego, a los verdaderos interludios corales que se atrevió a ensayar el fertilísimo Agatón, y que Aristóteles considera tan injustificados como lo sería el incrustar en un drama un pedazo de otro. Un fragmento, que algunos consideran interpolado, distingue, en el coro, el *parodo*, el *stásimon* y el *commos*. El parodo es la primera aparición del coro; los *stásima* son los cantos sin anapestos ni trocaicos (aunque los stásima que conservamos suelen contener anapestos). Estos dos tipos son de uso general. Y es de uso excepcional el commos, lamento alternado entre el coro y los actores (§ 437).

427. c) *Jerarquía*, o tercer aspecto de la fábula. Si examinamos el orden en que hemos enumerado los elementos de la tragedia, veremos que este orden es inverso a la impresión del espectador (§ 414). Lo primero de que reciben noticia los sentidos del espectador es del espectáculo mismo. A través de melopea, estilo y pensamientos, vamos conociendo los caracteres; pero nuestro conocimiento de ellos sería

incompleto sin la acción. Finalmente, sólo al llegar al éxodo hemos abarcado toda la fábula. Esta enumeración teórica, inversa a la serie práctica, es, sin embargo, la enumeración correcta en la escala metafísica. En la práctica, se va del objeto a la idea, de lo particular a lo general. Ahora aplicamos la reversión o quiasmo. Si la metafísica no yerra, de esta última especie universal tiene que depender todo el derrumbe hasta los tipos particulares. La suma jerarquía corresponde a la fábula, que es la esencia misma de la tragedia. Con sólo que haya fábula, hay drama, aunque los demás elementos sean borrosos. Zeuxis, etógrafo, pinta caracteres; Polignoto, menos retratista, hace cuadros. Sin fábula no se concibe el drama, aunque se tracen los caracteres, como sin dibujo no hay cuadro. Esta supremacía de la fábula, evidente cuando se trata de los demás elementos en general, nos inquieta hoy un poco por lo que respecta a los caracteres, que quedan así del todo subordinados a la fábula. Algunos se preguntan si Aristóteles no sacrifica, en aras de la unidad de acción, la unidad romántica de carácter. Sin embargo, ya sabemos que no rechaza la *Odisea*: simplemente, la considera fábula compleja (§ 408-b). Somete el drama al equilibrio de la fábula, pero también exige unidad dentro de los caracteres mismos, que son conceptos concomitantes (§ 430). El teatro moderno muchas veces justifica la fábula, borrosa y todo, por la revelación de un carácter, prefiriendo destacar una psicología determinada a ofrecer una acción completa y armoniosa. La exigencia de Aristóteles corresponde al sentimiento clásico y es coherente con sus principios. Veamos.

428. La fábula es un desarrollo o demostración de acciones humanas. La mejor revelación de un carácter es la acción misma, bien que se completa con los pensamientos que el personaje expone mediante sus palabras. Pero la acción es el criterio definitivo de la conducta dramática, puesto que pensamiento y estilo hasta pueden contradecir o disimular el carácter. El sentimiento moderno ha descubierto otro elemento patético en el hecho de que el personaje sea incapaz de expresarse, sea balbuciente y hasta mudo. Esta manera de

drama interior es deconocida de los antiguos. Para la filosofía aristotélica, el paso del carácter a la fábula es el paso de la potencia al acto; es decir, un perfeccionamiento (§ 337-2º). La Comedia Española muchas veces supeditaba y aun sacrificaba la psicología al enredo. En *La española de Florencia*, Lucrecia ve reaparecer a su hermano Alejandro, tras ausencia larga y peligrosa. No hay anagnórisis, no hay emoción. Lucrecia, distraída con su propia intriga, hace simplemente un aparte, y dice como la cosa más natural del mundo:

> Mas, pues he visto a Alejandro,
> una traza peregrina
> he discurrido...

Ante situaciones como ésta, Meredith sentía que aquello era un teatro con el telón a medio bajar, donde sólo se descubre el ir y venir de los pies y no la fisonomía de las personas. Cabe preguntarse lo que hubiera dicho Aristóteles. Un comentarista moderno nos explica así la primacía del conjunto sobre las demás circunstancias: el filósofo William James es un escritor más artístico que el novelista Edgar Wallace; pero la obra de aquél, a pesar de todo, no es literaria como la de éste, porque carece de fábula, de suceso artístico. La explicación es algo desviada. El caso propuesto se interpreta mil veces mejor con el criterio de la intención, que hemos aplicado ya al discrimen entre un poema y un tratado de zoología (§ 390). Este criterio nunca fue declarado por Aristóteles, pero es compatible con su doctrina. La intención de la obra artística no es más que la senda que escoge la potencia para traducirse en acto.

429. II, *Caracteres*, o segundo elemento de la tragedia. a) *Número*. La unidad de acción no requiere que haya un solo carácter, ni el carácter único determina la unidad de acción. Ya vimos cómo los épicos del segundo ciclo se engañan solos en este punto, creyendo obtener la unidad porque cubren su disgregado poema bajo el pabellón de un solo héroe (§ 408-a). Históricamente, la tragedia se ha desenvuelto multiplicando los caracteres hasta cierto límite discreto. Esquilo introdujo el deuterogonista; Sófocles, el tritagonista (§ 336-3º). Pero ¿de dónde nació el protagonista, el

primer carácter, el héroe mismo del drama? Aristóteles olvida el origen religioso (§ 69, 217, 403, 415-2º). Nunca nos explica que el primer carácter es la aparición sobrenatural de un dios evocado por el frenesí de un coro de caprípedos (que dan su nombre a la tragedia o "canto de los chivos"), al modo que las danzas mágicas evocan la lluvia y el sol, atraen la germinación, conjuran la peste o alivian la picadura de los animales ponzoñosos. Es curioso que el "unanimismo" de nuestos días tienda otra vez —empujado por la "rebelión de las masas" y por las nuevas preocupaciones sociales— a disolver el héroe en el coro, a crear los caracteres colectivos, de que hay prenuncios en la *Numancia* de Cervantes y en la *Fuenteovejuna* de Lope.

430. b) *Naturaleza* de los caracteres. 1º Naturaleza *mística*. La tragedia escoge de preferencia unas cuantas familias ilustres de la tradición, en virtud de los motivos religiosos que Aristóteles calla. La tragedia era una manera de oficio divino en honor de un santo patrón. De aquí que vuelva sobre Alcmeón, Edipo, Orestes, Meleagro, Tiestes, Telefo, etcétera. Éstos determinan la fisonomía de la tragedia, y no al revés como lo pretende la *Poética*. Precisamente el respeto a los caracteres religiosos explica ciertos desajustes con la moral humana. Aristóteles no nos da cuenta de ellos, por la amputación, al parecer intencionada, de todo motivo religioso. La conciencia helénica, singularmente en los tiempos que vieron nacer la tragedia, vive alerta, temerosamente alerta, ante el orgullo, los celos y la autoridad condenatoria de los Inmortales. 2º Naturaleza *moral*. Depende de la naturaleza de la fábula. El carácter puede ser bueno o malo, pues ya sabemos que la imitación de la fealdad es un bien artístico en sí misma (§ 399). Pero la condición trágica exige que el personaje central sea bueno, y el malo sólo sea secundario y necesitado por la intriga. Eurípides ha empeorado sin necesidad el carácter de Menelao en su *Orestes* (§ 336-3º). 3º *Dignidad* de los caracteres. Hay una dignidad *externa* y una *interna*. La *externa* aconseja el preferir personajes nobles, adultos y varoniles, únicos capaces de todo el despliegue patético. Los caracteres femeninos representan para Aristóteles

una psicología inferior o excepcional. Sólo a título de complacencia admite la aparición de una mujer. En la *Política* ha dicho que "la bravura femenina es muy diferente de la masculina". (Recuérdese la postura de Aristófanes contra Eurípides en *Las Tesmoforias*, § 241). Los caracteres infantiles son débiles; los esclavos, vitandos como cosa abyecta. En cuanto a la dignidad *interna*, se refiere a la idealización trágica, secundariamente realzada por la indumentaria: máscaras, coturnos, resonadores. Los personajes son siempre semidivinos. En diversos grados de altitud o bajeza, conservan cierto nivel tonal. Eurípides los hace a veces pedestres —pinta a los hombres como son (§ 185 y 336-3º)—, realismo fotográfico que hemos desterrado. Pero no han de ser tan sublimes que se interrumpa la simpatía humana, o que su castigo resulte inexplicable. ¿Qué importaría descargar una puñalada sobre un héroe que se convierte en nube? 4º *Propiedad* artística de los caracteres. Respeto a los *rasgos tradicionales* de la figura histórica o legendaria (§ 415). Homero y Agatón aciertan en representar a Aquiles sujeto a accesos de cólera; en cambio, Timoteo yerra pintándonos un Odiseo lamentoso. Respeto a la *verosimilitud* del sexo, edad, condición social, etcétera. *Consistencia* o coherencia con su propio carácter, concepto de la unidad (§ 427). Sea el personaje consecuente consigo mismo, hasta en su inconsecuencia, cuando se trata de un loco o poseído. La *Ifigenia en Áulide* revela una hermosa veleidad trágica que el severo filósofo no supo apreciar (§ 336-3º).

431. c) Relación de los *caracteres* con el *vuelco* de fortuna (§ 415-3º). Apliquemos la alternativa del vuelco positivo o negativo al carácter bueno o malo, y obtendremos el siguiente cuadro: 1º El bueno pasa de la desgracia a la dicha. Si estos estados son absolutos, producen una ñoñería filantrópica indigna del análisis aristotélico. 2º El Bueno pasa de la dicha a la desgracia. Si estos estados son absolutos, producen un efecto odioso, contrario a la función catártica (§ 447 y *ss.*). 3º El malo pasa de la desgracia a la dicha, sean o no absolutas: antipático a la doctrina por iguales motivos. 4º El malo pasa de la dicha a la desgracia; lo cual, si se exa-

gera, resulta indiferente para la tragedia: nueva ñoñería filantrópica. De aquí resulta un criterio de justa medida, y la preferencia por el caso en que una persona digna y estimable cae en la desgracia por algún pecado venial, desliz o error de juicio. Si Aristóteles reconociera el fundamento religioso de la tragedia, nos explicaría que la extralimitación o *hybris* del héroe lo lleva al *spáragmos* o sacrificio por destrozamiento, para después resucitar reivindicado, como en los primitivos ritos agrícolas. Las ulteriores mutaciones del género trágico refractan este sentido, sin oscurecerlo del todo. Eurípides, que tantas transformaciones opera en el módulo clásico, se acerca nuevamente a él en *Las bacantes*, obra de sus postrimerías.

432. d) *Situación mutua* entre los caracteres. Al estudiar la dinámica del asunto ofrecimos tratar después la estática de la situación (§ 415). Tal es la mutua dependencia de los caracteres ligados por la acción trágica. Si imaginamos la acción como el disparo de un personaje sobre otro, dos interrogaciones se ofrecen: la una sobre la colocación de los personajes o situación *externa*, y la otra sobre el ser mismo de éstos, o situación *interna*. La *externa* o colocación es un motivo escénico, pero que no sólo depende del espectáculo, sino, a veces, del verdadero arte teatral. La *Poética* nos remite aquí a alguna obra perdida, que acaso sea el tratado *Sobre los poetas*. Por desgracia, carecemos aquí del texto para el comentario. Parece que Aristóteles quiere referirse a lo que, en términos del oficio, se llama el arte de mover los muñecos, en que el menor descuido puede conducir a efectos ridículos. En cuanto a la situación *interna*, en cuanto a su mismo ser, los caracteres dispuestos en choque trágico podrán ser parientes, amigos, enemigos o indiferentes; y podrá ser que obren a sabiendas como Medea con sus hijos, o a ciegas como Edipo con su padre. Eteocles y Polínices son hermanos; Clitemnestra y Agamemnón, esposos; Orestes es hijo de Clitemnestra; Altea es madre de Meleagro, etcétera. El acto trágico puede ser consumado o frustrado por la peripecia; o puede detenerse por el arrepentimiento, lo que Aristóteles, algo sumariamente, considera como el peor caso,

desconociendo siempre el valor patético de la veleidad. Le parece preferible el caso entre parientes o amigos, sobre todo, si el acto es consumado, y vuelve sobre el excelso ejemplo de Edipo, tanto por el parentesco como porque el crimen es inconsciente y se descubre cuando es ya irremediable. La estrecha relación entre los personajes, la inconsciencia del mal causado y su condición de irremediable, aumentan el dolor a la vez que reducen la odiosidad del crimen.

433. Algunas observaciones finales. Los solos ejemplos de Clitemnestra y Antígona hubieran podido corregir el rigor de Aristóteles, llevándolo a reconocer el valor estético de la maldad pura y la bondad pura. Su doctrina rechazaría la excelencia trágica de Job, cuyas penas son absolutamente inmerecidas; o, en los extremos opuestos del bien y del mal, rechazaría a Cordelia y a Ofelia, a Macbeth y a Ricardo III. Tampoco cabría en tal doctrina, por de contado, el admirable carácter concebido por Valle-Inclán en sus *Esperpentos*, donde un pobre diablo, casi un muñeco, soporta una grandeza trágica superior a su conciencia misma. La atención exclusiva por la piedad y el terror, el descuido para los sentimientos de amor y de justicia, y aun para el sentimiento estético puro, recortan los caracteres dentro de los contornos del bien y del mal medios, privándonos de los caracteres de intensidad o grandeza impresionante, que son en verdad los más trágicos. Y si, entre los anteriores ejemplos, hemos prescindido de Prometeo —que cierta autoridad cita a este propósito, alegando que sólo sufrió por su servicio a la humanidad, por su virtud en suma—, es porque, desde el punto de vista helénico, Prometeo ha caído en el pecado de extralimitación o *hybris*, atentando así contra el equilibrio antiguo del mundo. Como Heródoto explica, el dios no permite que nadie se salga de su marco, y sólo tolera su propio orgullo. La iniciativa de Prometeo obliga a un nuevo reajuste de las normas, en que él tiene que resultar triturado. Nunca pueden traducirse sin peligro las formas vetustas de la sensibilidad, reflejadas en los antiguos mitos, a las nociones modernas. Para nosotros, no tendría ya sentido la pugna entre el ma-

triarcado y el patriarcado que lanza todavía un destello en *Las Euménides* de Esquilo:

> APOLO: No es la madre la creadora del hijo, como suele creerse. Es apenas la sustentadora del germen. El único capaz de crear es el padre. La madre no hace más que custodiar la prenda confiada, y devolverla incólume a su dueño, si antes un dios no la aniquila...
>
> ERINIES: Has derribado con tus palabras los poderes de los tiempos remotos.

434. En este orden de discusiones, resulta de singular interés la interpretación que Hegel, también bajo el peso de su sistema, ha hecho de la *Antígona*: el bien puede resultar castigado cuando no es un bien absoluto. Contra el delito del hermano de Antígona, el rey Creonte descarga otro acto también atroz al negarle los ritos fúnebres, que es como lanzar un crimen al ultramundo. Antígona resuelve entonces celebrar los ritos, arrostrando cualquier castigo, y se defiende diciendo que apela a la ley no escrita en contra de la ley escrita (§ 355). Antígona procede conforme a la rectitud individual, y Creonte conforme a la inexorabilidad del Estado. Las dos electricidades irreconciliables han hecho saltar el rayo trágico. Acaso esta interpretación sea más sofocleana que aristotélica. Ejemplo, dice un contemporáneo, del laberinto a que conduce la teoría filosófica cuando no cubre todo el territorio del arte.

435. III, *Pensamiento*, último entre los tres elementos internos de la tragedia. Los pensamientos expresan directa o indirectamente el carácter. Si el personaje, como en nuestro teatro cargado de realidad cotidiana, dice cosas indiferentes, sus pensamientos son postizos e inútiles en el poema. Si dice cosas importantes, o es porque exclama, o porque trata de persuadir. Si exclama, cae en la lírica, que la *Poética* no recoge en sus disecciones. Si trata de persuadir, la *Poética* se limita a remitirnos a la *Retórica*. Sin embargo, hay un capítulo, que citaremos de nuevo a propósito del estilo (§ 470), donde podemos espigar algunas observaciones sobre los pensamientos. Estas observaciones se reducen a defender la independencia de la poesía o de la verdad poé-

tica frente a la verdad práctica, la verdad moral o política, y la verdad científica o filosófica. Constituyen, dentro de la obra, una de las páginas de más sana doctrina, y establecen breves principios de interpretación o ciencia de la literatura (ver tabla III de la *Poética*, IV-C). Allí se consideran los lugares poéticos en su aspecto de problemas o "enigmas", con un punto de vista muy parecido al de los *Porqués* y las *Dudas homéricas*. Estas reflexiones abren el camino a la crítica alejandrina. Por todo ello es imperdonable que las descuiden un poco los expositores de la *Poética*. Jenófanes —dice Aristóteles— tenía razón al afirmar que los poetas atribuyen a los dioses actos lamentables y falsos (§ 73); pero ello no afecta al pensamiento poético, que, a mayor abundamiento, no ha hecho más que expresar una opinión tradicional. Apréciese todo lo que hemos andado desde aquellos días en que, contra el ataque de los racionalistas, no se encontraba mejor defensa que la alegoría (§ 70 y *ss.*). Un pensamiento puede ser moralmente censurable, pero poéticamente justo si corresponde al carácter, a la situación; y más cuando este pensamiento tiene como último destino el alcanzar un bien mayor o el evitar un mal peor. El imposible práctico o filosófico puede ser una posibilidad poética, como tan bien lo dijo Agatón (§ 187). En poesía, una imposibilidad convincente vale más que una posibilidad no convincente. La verosimilitud poética es de orden diverso a la verosimilitud práctica, y es verosímil que algo acontezca contra la verosimilitud. La contradicción poética debe analizarse como la dialéctica: si el poeta quiso realmente decir tal cosa, la relación en que la dijo, el sentido que le asignó, etcétera.

436. IV, *Estilo*, primero de los elementos externos de la tragedia. La parte más débil y sumaria de la *Poética*, como nos aconteció con la parte correspondiente a la forma en la *Retórica* (§ 360 y *ss.*). Procuraremos enriquecerla con el pasaje de los "enigmas" a que acabamos de referirnos, y con otros lugares pertinentes de la obra aristotélica. El asunto será considerado más adelante (§ 460 y *ss.*).

437. v, *Melopea.* Pasa en la *Poética* sin análisis, en calidad de mero adorno, aunque el más deleitable, y como mera inserción de la música en los coros de la tragedia (§ 426).

438. VI, *Espectáculo.* Considerado extratécnico, la *Poética* no lo estudia, ni como elocución, ni como presencia escénica, fuera de la breve nota sobre la *situación* en su concepto externo o escénico, y de las observaciones arrastradas por la comparación entre la épica y la tragedia (§ 406-410 y 432). No se olvide que, para Aristóteles, la esencia de la tragedia está en la forma poética misma, mucho más que en la representación, que bien pudiera dispensarse. Hay sobre esto un pasaje curioso: el poeta —se dice de pronto— pierde algo de su universalidad en el trato con las necesidades de música y escena. Buscándolos con paciencia, se encuentran dos consejos técnicos: 1º Procure el poeta "ver" realmente a sus personajes para evitar incongruencias posibles, y hasta imposibilidades escénicas; es decir: póngase el poeta en la situación del espectador. Por no hacerlo así, Carcino fracasó en su *Anfiarao.* 2º Conviene que el poeta mime o represente sus propios caracteres, para que esta imitación le inspire la verdad de sus palabras; es decir: póngase el poeta en la situación del personaje. Esta interpretación del estado mental verdadero por la imitación de gestos y actitudes era aplicada por el fisonomista Campanella, según relata Burke, y por cierto personaje de un cuento de Poe. El pintor Reynolds la adoptaba para dar a sus retratos algo del alma del modelo, que él trataba de absorber así por mimetismo. El consejo aristotélico equivale a la imitación corporal de una alucinación poética, para mejor traducirla luego en palabras. Hay poetas que proceden por talento y observación —dice el tratado—; pero otros se salen de sí mismos, y entran verdaderamente en sus creaciones con genial arrebato. Por desgracia falta desarrollo a este punto, en que algunos creen ver un esbozo del contraste apolíneo-dionisiaco, pero en que sin duda puede verse una influencia de la teoría platónica de la inspiración.

439. La combinación de todos los anteriores elementos

permite, según su relativa predominancia, clasificar así las tragedias: 1º Tragedia homóloga o simple, como el *Prometeo*, mármol de un bloque. 2º Tragedia episódica, de peripecias y anagnórisis. 3º Tragedia patética o de sufrimientos, como el *Áyax* y el *Ixión*. 4º Tragedia ética de caracteres como *Las Ftiótides* y el *Peleo*. 5º Tragedia de espectáculo, como *Las Fórcides* y, en general, las que pasan en el otro mundo. Pero se infiere que lo mejor es combinar armoniosamente todos los elementos (§ 422). Y Aristóteles se confiesa con una sonrisa que, si en la tragedia compleja los noveles suelen enredarse, en cambio lo aciertan mejor en la tragedia simple; y que muchos caen en la tragedia episódica inconexa por mera complacencia para el afán de lucimiento de sus histriones.

9. *d)* Función de la tragedia y "catharsis"

440. I. *Definición de la tragedia* (ver tabla I de la *Poética*). El capítulo VI de la *Poética* puede decirse que ofrece el máximo interés. Allí encontramos la célebre definición de la tragedia que, desarticulándola en sus conceptos esenciales, podemos parafrasear así:

La tragedia es: 1º: la imitación de una acción seria (digna, noble), 2º completa en sí misma, 3º de extensión suficiente, 4º en lenguaje gratamente ornado, 5º en que cada especie se introduce separadamente en las varias partes de la obra, 6º en forma dramática y no narrativa, 7º con incidentes que provocan la piedad y el terror, 8º mediante los cuales produce la catharsis de semejantes emociones (o acaso, de estas y otras emociones semejantes).

441. Esta definición, sin duda muy esquemática y descarnada, no se ofrece como una definición *a priori* —que sería incomprensible y pálida—, sino como un compendio *a posteriori* de todos los análisis y consideraciones que teóricamente la preceden, y en virtud de los cuales alcanza su pleno significado. Es una aplicación exacta del método de

clasificación y definición que se enseñaba en la Academia platónica (§ 257). Cada uno de sus miembros corresponde a una etapa en la descripción del fenómeno. Así, encontramos aquí recogidas las siguientes nociones: las artes como ejercicio imitativo; dentro de ellas, las diferencias específicas de la poesía por cuanto a procedimiento, objeto y manera; las diferentes maneras que en la tragedia se combinan (escenas y coros, palabras y música), y que determinan su mayor riqueza estructural respecto a los demás géneros poéticos; las exigencias sobre la naturaleza de la fábula, de que dependen los demás elementos estructurales, la unidad de acción y la extensión suficiente; el estilo, el espectáculo, etcétera. Los siete primeros miembros corresponden al organismo o anatomía de la tragedia; el octavo, a su función o fisiología (§ 413). El organismo acaba de ser estudiado en detalle. Hay que examinar una cuestión que afecta a su conjunto, antes de pasar al estudio de la función.

442. II. *Las Tres Unidades.* Trátase de la teoría renacentista de las Tres Unidades, que sin razón se quiso fundar en la *Poética.* Tales unidades son: la unidad de acción, de tiempo y de lugar. La unidad de acción es legítimamente aristotélica; es, para Aristóteles, la ley interior del poema. Hoy podremos discutirla, rechazarla hasta cierto punto; hoy podemos aceptar el efecto agridulce, humorístico, de un teatro de disparates, o la serie inconexa de la llamada "revista", pero no podemos negar que aquella doctrina sea auténtica. En cambio, los renacentistas, por una parte, no consideraban discutible ni objetable lo que encontraban en Aristóteles; por otra, encontraban en Aristóteles lo que éste nunca había soñado. La teoría renacentista atribuye a Aristóteles —y lo admite como buena doctrina— el exigir que la acción dramática, además de la coherencia en el desarrollo, se sujete lo más posible a una correspondencia aproximada entre el tiempo práctico que dura la representación y el tiempo poético o imaginario simbolizado en ella; y que se sujete también, por verosimilitud extra-artística, a un solo lugar escénico. Nadie pone en duda que el obedecer a tales exigencias pueda dar un drama excelente (Racine, Ben Jonson); pero

resulta que también el desobedecerlas, pues ellas nada tienen que ver con la excelencia dramática en sí misma.

443. La teoría en cuestión data del siglo XVI y procede de los preceptistas italianos Cintio, Segni, Maggi y, sobre todo, Minturno y Castelvetro. En Francia la acogen Ronsard y Jean de la Taille. En el siglo XVII, Chapelain, representante de todas las limitaciones académicas, formula dogmáticamente el cuadro de las Tres Unidades, gana a Richelieu a su punto de vista, y arma con ello a la Academia Francesa en su ataque contra el *Cid* de Corneille.

444. Ahora bien: ¿qué dijo efectivamente Aristóteles sobre las famosas Tres Unidades? Auténtica la unidad de acción, que forma cuerpo con su doctrina. De ella afirmaba el Pinciano que es para el poema dramático, "como se suele decir de las guarniciones o fajas bien puestas, que parecen haber nacido con la ropa guarnecida". Pasemos a la de tiempo. Aristóteles confunde insensiblemente el tiempo práctico y el tiempo poético, cuando aconseja limitar la acción representada a una evolución solar más o menos. Pero estas palabras ocasionales, provocadas por la comparación entre la tragedia y la epopeya, no son más que una recomendación hecha de pasada, y tampoco es cierto que tal recomendación se funde en los modelos de la tragedia ateniense (§ 408-c). Entre una y otra escena del *Prometeo*, por ejemplo, pueden haber transcurrido millares de años. Otros ejemplos antiguos de la elasticidad temporal se encuentran en *Las Euménides*, y acaso en el *Agamemnón* del propio Esquilo; en *Las Traquinias* de Sófocles; en *Las suplicantes* de Eurípides, etcétera. Lo que menos importa es el ajuste del tiempo poético y el tiempo práctico. La unidad de tiempo no es más que la exageración de un suave y vago consejo de Aristóteles. El tiempo poético puede coincidir con el tiempo práctico, pero es lo excepcional; o puede alargarlo en una delectación analítica: la novela de Proust y algunas escenas de Pellerin; o puede, como más generalmente se hace, abreviarlo por condensación. Entre los mismos trágicos antiguos hay asomos de semejantes procedimientos, aunque no alcancen la libertad

del teatro contemporáneo. En el *Orestes* de Eurípides, cuando los personajes llegan al paroxismo y Orestes acerca un cuchillo al cuello de Hermione, Apolo lanza un grito para detener a Menelao; un aire sobrenatural invade la escena, y las figuras quedan inmovilizadas durante los segundos en que se escucha la voz de Apolo, para sólo recobrarse después, devueltas ya a la plena cordura. Este efecto de coagulación momentánea es un juego de elasticidad con el tiempo, como el que se aprecia en el cine documental para analizar un movimiento en sus etapas graduales o en el *still* de propaganda. Miss Burland ha establecido nítidamente la teoría del Tiempo Doble entre los antiguos. Se trata de un método para expresar el transcurso rápido del tiempo mediante una acción, un movimiento y una elocución precipitados; y el transcurso lento del tiempo mediante una acción, un movimiento y una elocución relativamente parsimoniosos. Como advierte Kent, aunque la sucesión ininterrumpida del teatro antiguo —que no contaba con telón ni entreactos— pareciera abolir toda ruptura del tiempo, cuando los coros se quedaban solos en escena permitían una manera de entreactos, y prolongaban a voluntad el tiempo poético. Aun puede decirse que su ambiente lírico transportaba a las regiones donde no reina el tiempo, donde no hay un suceder de acciones (§ 426). Por su parte, los comentaristas nunca se pusieron de acuerdo sobre la elasticidad que debía consentirse a la unidad de tiempo: uno dice que puede representarse exclusivamente un lapso de tiempo de una clepsidra solar; otro, que dos o hasta tres días; el de más allá, que una semana; y hasta alguno se pierde en sutilezas para conceder unas horas más a la comedia que a la tragedia, o viceversa.

445. Pasemos a la unidad de lugar. A ella se aplica la misma observación anterior. La materialidad del teatro ateniense no alcanzaba nuestros lujos de maquinaria escénica; pero siempre era posible sugerir algunos cambios de lugar aprovechando el recurso de los coros. La tragedia no necesitaba ni admitía grandes extremos de realismo, a juzgar por el autorizado testimonio de Aristófanes, hombre de aguda sensibilidad si los hubo. Aristófanes no sólo censura el ex-

ceso de disfraces en los héroes de Eurípides, sino el exceso de escenario en Jenocles (§ 237 y 240). Sin duda se preferían algunas sumarias sugestiones, como esa pintura escénica que Sófocles introdujo en el teatro (§ 336-3º); pero el teatro antiguo no consentía materialmente ni conoció los cambios escénicos modernos. Hoy, además de los cambios, el teatro se atreve a presentar la simultaneidad, con foros divididos. Y precisamente lo único que dice Aristóteles, juzgando por lo que él conoce en su tiempo, es que el teatro no puede presentar simultáneamente lugares distintos, a diferencia de la epopeya (§ 409). La unidad de lugar es, pues, otra arbitrariedad de los renacentistas. Para sostenerla, D'Aubignac, en su *Práctica del Teatro*, no vacilaba en echar mano de este peregrino razonamiento: si Aristóteles no mencionó el punto, es porque le pareció excusado hablar de una cosa tan obvia. Con lo cual lo mismo podríamos atribuir a Aristóteles la teoría del "monólogo interior", procedimiento popularizado por Joyce, puesto que tampoco dijo sobre esto una palabra ¡lo que prueba que lo tenía por evidente! También el arqueólogo del cuento había descubierto en el antiguo Egipto la telegrafía inalámbrica, puesto que en ninguna excavación aparecían alambres.

446. Revolviendo estas ideas, los actuales críticos ingleses piensan que Aristóteles hubiera aprobado un drama de Shakespeare, genial mezcolanza de tiempos y lugares, donde sólo reina —¡y de qué forma!— la unidad de acción. Establecer el paralelo con la Comedia Española y exponer las espléndidas interpretaciones aristotélicas del Pinciano, Cascales y González de Salas nos llevaría muy lejos de nuestro asunto. En torno al *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, por sus antecedentes y consecuencias, se produjo en España una efervescencia de comentarios que, aunque mil veces estudiados, todavía reservan sorpresas al estudioso. Cervantes evoluciona del rigor a la nueva libertad. Tirso de Molina, en sus *Cigarrales*, deja un alegato inmortal en favor de la fantasía del arte.

447. III. *La catharsis.* Entramos ahora al estudio de la

función de la tragedia (§ 441). Aquí encontramos la teoría metafórica de la catharsis, incierta como metáfora y no suficientemente explicada en la *Poética*, y aun por eso mismo fecunda para el pensamiento crítico, y que ha dado lugar después a tantas controversias (§ 328). La teoría, en verdad, desborda los límites de la tragedia, de toda la literatura, de las Bellas Artes en general, y ahonda hasta los estratos del alma. En este punto se notan singularmente las mutilaciones con que ha llegado a nosotros el texto de la *Poética*. La *Política* habla también de la catharsis, pero ligeramente, y nos remite a la *Poética* para mayor explicación (§ 381). Y resulta que aquí la explicación es todavía más exigua. El primer crítico que nos aligera un poco del peso de las doctrinas éticas, buscando las libertades del arte en un estímulo natural, justificado y necesario, infortunadamente nos deja un poco a ciegas, como si estuviera escrito que busquemos nuestra salvación por nosotros mismos.

448. Ha habido múltiples interpretaciones de la catharsis. A fines del siglo XVI se contaba ya una docena. Henri Weil las reduce a unos cuatro tipos, que no parecen suficientemente comprensivos. Seguiremos, para clasificarlas, otro criterio más sencillo: 1º La purga o purificación ritual, relacionada con las antiguas prácticas religiosas, especie de iniciación o bautismo, aunque no se hacía de una sola vez; 2º la purga o purificación higiénica, medicación contra los humores pecantes, de que ya hablaron otros prearistotélicos, aunque sin explicar —según de Aristóteles resulta— que tal purificación destruye los malos humores en el hecho mismo de excitarlos; 3º toda una gradación intermedia entre los dos tipos anteriores, más acertada conforme se acerca más a considerar la catharsis como una explicación metafórica para la función literaria. El genio de Lessing representa la primera tesis. La segunda es de origen renacentista, y ha sido defendida en nuestro tiempo simultáneamente por Henri Weil y por Bernays, robusteciéndose a la luz de ulteriores investigaciones sobre la ciencia antigua. Milton expuso una teoría intermedia en el prefacio a su *Sansón Agonista*: el símil biológico aplicado a la fuerza anímica. Todas las tesis contienen

su parte de verdad, y yo creo que la doctrina debe entenderse con la mayor latitud posible. Se habla ya de la catharsis entre los ritos de la religión apolínea, cuyo santuario estaba en Delos, y sabemos que este punto era esencial en las enseñanzas de Pitágoras (§ 161). Por otra parte, sabemos que la medicina griega estaba tocada de cierta curiosidad homeopática; que creía en la curación de lo semejante por la administración de lo semejante. Pero es evidente que la noción ritual y la noción médica aparecen aquí en sentido traslaticio, como quiere Milton: se trata aquí de depurar el fondo emocional del alma, mediante el placer que procura la expresión artística. "La poesía —dice Byron— es la lava de la imaginación, y su erupción evita el terremoto." Esta imagen de Byron explica bien el peligro, pero, como vamos a verlo, no interpreta del todo el procedimiento de la catharsis.

449. La *Poética* ofrece puntos dudosos. Aristóteles insiste en las pasiones de piedad y terror. Algunos se preguntan si la imitación de la piedad y el terror nos purga también de otras pasiones diferentes. Fuera del caso del amor, el distingo es algo pueril. Si ensanchamos a otras pasiones la fórmula aristotélica, conserva toda su validez. En cierto pasaje de la *Poética* sobre los *pensamientos* de la tragedia, se dice expresamente: "piedad, terror, ira y *los semejantes*"; lo que indica que se admite la elasticidad de la fórmula. Bien podría aplicársela a la admiración, al patriotismo, a la justicia, como en Esquilo. Pero ¿podría igualmente aplicársela al amor, como en Eurípides? Es posible que el estilo esquemático de la *Poética* sea responsable de que Aristóteles sólo diga "piedad y terror"; pero hay que reconocer que, en el estudio de los caracteres, sostiene reiteradamente estos dos únicos términos, y aun recorta por eso el cuadro de sus caracteres (§ 433); hay que reconocer que le sobraron ocasiones para deslizarse, en la *Ética*, desde la amistad al amor, y nunca quiso aprovecharlas. ¿Pensaría, como otros suponen, reservar el amor para el análisis de la comedia, que tales ensanches románticos había alcanzado ya en su tiempo? Sea como fuere, si en la definición pueden acomodar otros sentimientos, es dudoso que acomode el amor: la con-

templación de la pasión erótica no curaría ciertamente al que la padece, como ya lo había insinuado Jenofonte. La omisión del amor parece aquí bien calculada para la congruencia de la teoría. Y todavía falta preguntarse si, en todos los casos, la piedad y el terror provocan el efecto deseado. Cuando Frínico, el predecesor de Esquilo, presentó *La toma de Mileto* por los persas, fue tal la emoción del auditorio que la obra fue prohibida y el autor multado. Aunque Aristóteles había leído muy bien su Heródoto, donde consta este testimonio, no quiso recordarlo.

450. Otra omisión salta a la vista: la omisión de la fatalidad, principio de cuya legitimidad dudaba Menéndez y Pelayo, considerándolo exageradamente como un prejuicio de la crítica rutinaria. Tampoco parece ésta una omisión impensada, si se recuerda que la teoría de los caracteres exige de ellos una dosis suficiente de libre albedrío para que el vuelco de fortuna tenga pleno sentido trágico y excite la piedad y el terror (§ 415-3º). La *Ética*, al tratar del libre albedrío, cita la conducta del Alcmeón de Eurípides como ejemplo de un crimen que ninguna necesidad justifica (§ 336-3º). Aristóteles trabaja sobre el teatro de su época, pero no aprueba todos sus documentos: a cada paso lo notamos. Algunos creen que la noción de la fatalidad, tan importante en Homero y en Esquilo, había venido desvaneciéndose con el progreso filosófico. Para los días de Luciano, hasta era ya posible burlarse de aquel dogma tremendo (*Zeus Trágico*). Con todo, el *Edipo Rey*, tan del gusto de Aristóteles, por lo mismo que el daño ha sido inconsciente, está penetrado de fatalidad. El punto sigue oscuro. Aristóteles parece, pues, prescindir hasta del Destino, cuando éste embaraza la marcha de su teoría o, digamos, de sus sólidas convicciones.

451. Otras veces, los comentaristas se enredan en trampas que ellos mismos se ponen. Con apoyo en cierto pasaje de la *Retórica*, alguno se pregunta si el terror de que habla Aristóteles no se referirá más bien al miedo que experimenta el espectador de que le acontezca lo que acontece al héroe

trágico, postura mil veces improbable. Podría, provisionalmente, aceptarse que por algo insiste Aristóteles en que la sublimidad del héroe no ha de ser tanta que se corte el contagio (§ 430). Pero entre el extremo de la absoluta indiferencia para una figura abstracta y deshumanizada, y el extremo de la aplicación inmediata al caso del espectador hay toda una escala de matices. Paul Beni, en el siglo XVI, se deja decir que sólo los reyes y príncipes pueden experimentar el temor trágico, pues son los únicos que se encuentran en situación de grandeza comparable a los héroes de la tragedia.

452. Otros, preocupados por la metáfora médica, se preguntan cómo puede aplicarse a los espectadores normales la abrasión sólo conveniente a los enfermos. Sospechan entonces si Aristóteles estaría pensando exclusivamente en los espectadores de humor sombrío. Afirman con maña que a tales espectadores sólo convendrían o agradarían los desenlaces felices (como a aquellos críticos alemanes que obligaron a Ibsen a modificar el final de su *Casa de muñeca*); y se muestran atónitos de que Aristóteles parezca preferir siempre los desenlaces desgraciados. Otros, por último, extremando la sutileza, añaden complacientemente: Tal vez no lo entendamos bien, porque nos falta el capítulo sobre la comedia. Tal vez Aristóteles destina la tragedia a la enmienda de los alegres, a Juan-que-ríe; y la comedia, a la enmienda de los tristes, a Juan-que-llora. Pues de otra suerte —afirman— se diría que Aristóteles comienza por enfermar a los que cura.

453. Para mejor penetrar el sentido de la doctrina, recordemos los pasajes de la *Política* en que se habla de la catharsis. La discusión gira en torno a la pedagogía, y se concentra en la música, porque, entre las únicas impresiones sensoriales que tienen efecto moral —la vista y el oído— la sensación acústica se lleva la palma. Ya lo había dicho en los *Porqués* (§ 337-13º, 391 y 392). Hay música orgiástica o entusiástica, y hay música ética o práctica. La música debe buscar como fin la catharsis y no la sola instrucción, según decían las *Leyes*, o el mero deleite o desahogo.

El sentimiento, que asume una forma violenta en ciertas almas, en todas existe más o menos: así acontece con la piedad, con el terror, con el entusiasmo; pues esta última pasión tiene también sus víctimas. Pero mediante las melodías sacras, que provocan el frenesí místico, las vemos restablecerse por un tratamiento catártico. El mismo método debe usarse con los afectados de piedad y terror, o en general, *de toda emoción extremada.* Todos ellos necesitan ser purgados, aligerados, encantados. Por eso las melodías purificadoras provocan un placer inocente.

454. En las anteriores palabras, advertimos: 1º la extensión del concepto catártico a cierto género de música que opera mediante un placer; 2º la extensión a toda pasión excesiva, además de la piedad y el terror, punto que no explica bien la *Poética*; 3º la aplicación, a los meramente hipersensibles, de la misma terapéutica musical —verdadero exorcismo— que se aplicaba a los poseídos y enajenados, y del encantamiento con que se dice que la lira de Orfeo lograba reducir a las fieras. Ya Platón recuerda, en las *Leyes*, el efecto adormecedor de las canciones de cuna. El traslado metafórico de estas ideas a la poesía no ofrece problema, si es que logramos deshacer el único estorbo que nos queda: la diferencia entre el hombre normal y el enfermo.

455. Ante todo, rectifiquemos la idea corriente de que la catharsis signifique una expulsión de humores nocivos. No: en griego "expulsión" se dice *kénosis*, y el arte hipocrático la distingue claramente de la purificación o catharsis. Ésta, para el médico antiguo, es una agitación y cocción que modera ciertos humores y, sin desprenderlos, los hace compatibles con la salud. Ahora bien, toda alma carga en sí un compuesto irregular de emociones gratas e ingratas, y la función purificadora consiste en hacer asimilable y deglutible ese compuesto, resolviéndolo provechosamente para el equilibrio moral. Esto significa un poner las pasiones en ejercicio de alguna manera no dañosa —como lo es la simbolización del arte— para que recobren sus niveles y su disposición tolerable, constantemente amenazada por el embate de

la vida. Algo parecido encontramos en la *Ética*, sobre la distracción del dolor físico mediante los placeres del cuerpo —cuyos apetitos hasta pueden en tal caso provocarse artificialmente, siempre que se haga sin peligro—, y sobre el consuelo del sufrimiento que se confiesa o expresa a los amigos. Platón, en el compuesto de los ingredientes humanos, quiere que el mal se expulse (§ 281). Aristóteles lo deshace en el bien. Este ejercicio emotivo es una sacudida interior que nos comunica el arte, obrando como vicario de la experiencia moral: una manera no dañosa de revolucionar el alma ante la contemplación y la expresión de los afectos. Y mejor es todavía el efecto de tal expresión, cuando la expresión en sí misma es bella. Ya advertía Platón en el *Filebo* que la tragedia agita juntamente el gozo y la pena. Siebeck lo explica con frase feliz: "La tragedia disuelve los sentimientos ingratos en una corriente bienhechora." No sólo depura: ejercita; o depura porque ejercita. Ya se ve que esto se aplica al hombre normal; y el que se use también para la curación del enfermo no interesa a nuestra interpretación. Podemos ya afirmar, parafraseando a Shelley, que la poesía aumenta el territorio del alma, el conocimiento y el respeto del propio sér.

456. Pudiera un contemporáneo poner en duda las ventajas de la incesante agitación trágica, hoy que el teatro y el cine nos tienen en estado de hartazgo. Pero a este contemporáneo es fácil contestarle que Aristóteles predica para los suyos; que los antiguos no disfrutaban de semejante hartazgo. El teatro se abría para ellos una o dos veces al año, en ocasión de las festividades rituales. La válvula no estaba, como hoy, relajada; y cedía oportunamente, de cuando en cuando, para ejercer su función higiénica. Los periódicos desahogos, con la vuelta de la estación agraria y las celebraciones místicas —ya estallido carnavalesco o ya de sagrados pavores—, laten en el germen de la comedia y de la tragedia (§ 217, 232 y 429).

457. De tal suerte resulta sugestivo este simple balbuceo aristotélico que alguna vez, considerando que la tragedia apa-

recería a sus críticos como un ser vivo y completo, me atreví a buscar, dentro de su propio organismo, un órgano o válvula especial de la catharsis. Y me pareció encontrarlo en el coro, elemento lírico y musical por donde escapan las interjecciones que el *pathos* de la fábula va acumulando en el alma misma del poema ("Las tres Electras del Teatro Ateniense", *Cuestiones estéticas,* 1910). Después de todo, el coro es lírica, y la lírica representa, en la poesía, la función catártica más pura (§ 426).

458. Según sus doctrinas éticas; Aristóteles no considera el placer en sí bueno ni malo, sino conforme a la actividad de que es expresión. El placer que resulta de la función poética es bueno porque es útil al hombre. Platón desconfía de la virtud emocional, que no le parece un agente recomendable para las artes del gobierno; y cuando destierra al poeta, destierra con él todo el tesoro de emociones que el poeta lleva en sus leves equipajes. Aristóteles sabe que no se destierran las emociones ("No se degüellan las ideas", decía Sarmiento* enfrentándose con los mazorqueros); más aún: juzga que las emociones son necesarias y aprovechables. Ábranse las puertas de par en par: vuelvan los poetas a la república.

459. Una última observación. Este saludable ejercicio trágico de las pasiones que todos llevamos en un vago fondo sentimental ¿no es, en cierta manera, una descarga de la potencia en acto y, por lo tanto, un perfeccionamiento de nuestras esencias? Sin duda alguna aquí nos hemos encontrado otra vez con uno de los principios sumos de la filosofía aristotélica (§ 337). Este principio no es tan abstruso como parece, al menos en la consecuencia que ahora nos importa. La gente dice que hace daño tragarse los sentimientos. William James recoge en su *Psicología* esta enseñanza vulgar, aconsejando al lector que, cuando vuelva a casa perturbado

* ["A los hombres se degüella, a las ideas no", dice el argentino Domingo F. Sarmiento (1811-1888) en el epígrafe de su *Facundo*: *civilización y barbarie* (1845), basándose en una frase de Fortoul (*On ne tue point les idées*), que también cita Sarmiento en *Recuerdos de provincia* (1850), cap. "Chile". E. M. S.]

por un incidente callejero, recomponga su equilibrio aunque sea dedicando a su suegra una palabrita amable. Un ensayista negro pide que se autoricen las corridas de toros en el sur de los Estados Unidos, para dar alivio a esa fermentación subconsciente que se sacia en los linchamientos. Y no en vano hemos lanzado el terminajo a la moda: "subconsciente". El moderno psicoanálisis recuerda de lejos la doctrina de la catharsis, cuando quiere curarnos y purificarnos sacando a flote, desde el sueño vegetativo hasta la redentora vigilia del conocimiento, toda nuestra flora cenagosa y latente. No en vano se llamó "Complejo de Edipo",* por reminiscencia de la tragedia griega, a uno de esos ciegos impulsos que perturban la economía dando cabezadas en los subterráneos del alma. Platón decía: hay peligro en la emoción. Aristóteles le ha contestado: hay mayor peligro en la inhibición. Y ambos aspiran igualmente a mantener el alma en aquella varonil templanza que toda la Grecia ha adorado bajo el nombre de *Sofrósyne.*

10. *e)* Lengua, estilo y composición; interpretación

460. Cuanto se refiere a la lengua y al estilo, a la belleza formal de la expresión, constituye, como lo hemos dicho, la parte más débil de la *Poética.* Hemos ofrecido consagrarle artículo especial, para relacionarlo con otros aspectos de la obra aristotélica (§ 436). Acaso parecen hoy excesivas las consideraciones gramaticales de Aristóteles, y sumarias en cambio sus consideraciones propiamente estilísticas. Esto puede admitir una explicación global. En la antigua Grecia —al revés de lo que hoy sucede— la gramática era tan complicada como el estilo era sencillo (§ 371). La misma manera material de escribir, en rollos o volúmenes, que impedía la facilidad de las notas, enredaba la forma lingüística de modo para nosotros inconcebible, por el afán de absorberlo todo en el curso ininterrumpido del texto, y acaso aun por la falta de puntuación, etcétera.

* Aunque el triste Edipo jamás lo padeció pues ignoraba haberse casado con su propia madre, y no lo hizo por atracción erótica, sino por razón política y conveniencia.

461. En el orden del puro estilo, se acusa al implacable analista de haberse limitado a algunos consejos mediocres, por el tenor de los que aparecen en la *Retórica*; a algunas prudencias indignas de la sublimidad esquiliana, harto modestas para aquel teatro colosal y noblemente rudo. Se le acusa de haberse entrado con tijeras de jardinero en medio de un bosque lujuriante; de olvidar el sentido religioso en la lengua trágica, lo que es innegable; finalmente, de no percibir que el estilo es consustancial con la poesía, y seguirlo considerando como un ornamento yuxtapuesto, o "fermosa cobertura" que diría el Marqués de Santillana.

462. No podría negarse sensibilidad para la forma artística al que la estudió, con espíritu filosófico, en obras especiales, y a veces con notorio gusto (§ 369); al que en su juventud cantó a Hermias y a la fortuna; a aquel cuya elocuencia encomia sin reservas un buen catador como Cicerón (§ 327). Entre las obras conservadas, el estilo fluye de tiempo en tiempo a modo de río avasallador; y otras veces nos cautiva "la nerviosa precisión de su estilo" que decía Menéndez y Pelayo. Pero, en Aristóteles, la forma asume el *mos geometricus*, y más bien parece un producto del vigor mental y del esfuerzo por la claridad. El ideal de su prosa está en la definición, la clasificación y la deducción. Los aciertos estéticos pasan a la condición de subproductos: "El hijo es cadena que liga al marido y a la mujer." Una sola condición no engendra la felicidad, "como una golondrina no hace verano". "El placer completa y corona el acto, como a la juventud la flor." "Los ganados son el campo moviente que el nómada cultiva." La justicia es la primera virtud, y junto a su brillo se desvanecen "el lucero de la noche y el lucero de la mañana". Estos ocasionales destellos, y otros ejemplos que pudieran pacientemente espigarse por sus libros, no son encantos buscados por el solo deleite, sino para la más clara definición. Cuando entra "por mares nunca de antes navegados", busca con timidez su nueva terminología, y sale del empeño con desigual fortuna (§ 327, 337-10º, 382, 394 y 483). El genio verbal de Platón no lo visita. En la *Ética* suelen faltarle palabras para designar la virtud media

o alguno de los extremos. Fritz Mauthner ha subrayado con cierta inquina esta deficiencia del grande hombre para dar con la palabra única. Pero de ella resulta para el filólogo una paradójica ventaja, puesto que obliga a rodear el escollo con preciosas definiciones léxicas. Así, en la *Metafísica*, respecto a los términos científicos; o en la *Retórica*, cuando la famosa revista de las pasiones. Él ha dicho que "el lenguaje tiene por oficio mostrar la idea". Añadir a la expresión algunos atavíos sensoriales no es más que una transacción con la sordera intelectual de la gente. Transacción que merece un estudio atento, eso sí, porque para él todo es motivo de estudio: de aquí la *Retórica* y la *Poética*. Pero en la pura manifestación filosófica, este arte no pasaría de ser lo que llamaba Platón un "arte adulatoria" (§ 265).

463. Si la *Poética* estuviera completa, sin duda nos daría desarrollos sobre algunos esbozos de la *Retórica*. Al hablar de la previa exposición o exordio, tan ineludible en el poema como en el discurso o en la música, acaso hubiera acentuado algo más la diferencia apenas advertida entre el prólogo inicial y extenso a lo Eurípides, y las referencias dispersas, a lo Sófocles, sobre los indispensables antecedentes de la acción escénica (§ 420). Al rozar el efecto de la tragedia leída y no representada, pudo hincar más hondo el escalpelo para hacer sentir hasta qué grado se debilita el efecto al desprenderse de las apariencias visuales, o hasta qué grado se universaliza y depura al remitirse, como la epopeya, a la sola imaginación, punto que no queda plenamente dilucidado (§ 411 y 438).

464. En la lengua de la época, se llama "lexis", que hemos traducido aquí por estilo, a la materia lingüística de la poesía (§ 382-2º). Aprovechamos la amplitud del término moderno para hacer entrar en este artículo ciertas consideraciones que no cabrían en el estudio de la "lexis": *a)* Lexis; *b)* composición; y *c)* interpretación (ver tabla III de la *Poética*, IV: *Estilo*).

465. a) *Lexis.* La *Poética* trae una breve digresión gra-

matical que algunos consideran interpolada. Tanto aquí como en el tratado *De la interpretación*, vemos que la gramática platónica ha sido superada. El verbo, además de activo y pasivo, se distingue ya en neutro y deponente; por primera vez se separan en la proposición el sujeto y el predicado; las partes de la dicción son: letra, sílaba, conjunción, juntura (principio o fin de la cláusula), nombre, verbo, caso y frase. La letra es un sonido indivisible. Puede ser vocal, semivocal (o consonante) y muda. Estas letras resultan de la disposición del aparato prolatorio, por forma, respiración, duración corta o larga, y tono agudo, grave o medio. Las explicaciones silábicas se remiten a la métrica. Las conjunciones aparecen como artejos sueltos o afijos. La juntura todavía no resulta clara. El nombre es un todo indivisible, sin significación temporal. El verbo es un compuesto con significación temporal. En el caso o inflexión no sólo entran nuestros actuales casos, sino los números y los modos. La frase es un compuesto de sentido completo, cada una de cuyas partes hace sentido por sí misma. Hay frases simples y compuestas, etcétera. No parece que Aristóteles haya llegado a escribir una métrica ni una gramática, aunque algunos antiguos lo consideran el fundador de esta ciencia. En los *Tópicos*, divide la gramática en arte de escribir y arte de leer. Las observaciones de su tratado *Del Lenguaje* y de sus *Refutaciones sofísticas* son todavía superficiales. La gramática sólo ha de tomar arranque con los estoicos y los alejandrinos (§ 113 y 492).

466. Tras esta digresión gramatical, abordamos la crítica de la lexis, asunto tan importante en verso como en prosa. Las palabras pueden ser simples o compuestas, llegando hasta las sexquipedales. Las palabras compuestas van mejor con el ditirambo; las extranjeras o desusadas, con la épica o la heroica; las metáforas, con la yámbica. El nombre puede ser el propio y usual; o bien otro exótico o inusitado; o una metáfora; o un adjetivo sustantivado; o una expresión acuñada; o una palabra alargada, acortada o alterada, conforme a la antigua prosodia. La metáfora se reduce a dar a una cosa el nombre de otra; y la traslación puede ser de cuatro

tipos: 1º del género a la especie; 2º a la inversa; 3º de una a otra especie; y 4º por simple analogía. La metáfora de analogía equivale a la proporción matemática: A:B::C:D = = A:D::C:B. La copa es el escudo de Dionysos, y el escudo es la copa de Ares; el crepúsculo es la vejez del día, y la vejez el crepúsculo de la vida, etcétera. (§ 369). La dicción más elaborada se aconseja para aquellos momentos en que la acción se apacigua o retarda, y el encanto verbal se encarga de sostener el interés (§ 444).

467. El estilo ha de ser claro, pero no pálido. Aristófanes censura al trágico Esténelo por sus expresiones sin sal ni vinagre, y el mismo Aristóteles encuentra que los caracteres de Cleofón no interesan por estar al nivel de los pensamientos ordinarios (§ 395). El disfraz poético que se imponga al lenguaje corriente no ha de exagerarse hasta el acertijo; ni el rebusco de la expresión, hasta la pérdida del sabor castizo. Las transformaciones prosódicas son recomendables (contracción, diéresis, alteración), porque visten a la palabra de lujo, sin por eso hacerla incomprensible. Euclides el viejo —un ilustre desconocido— se ha burlado injustamente de estas licencias. Pero de tales licencias no conviene abusar. Tampoco Arifrades acierta cuando rechaza las expresiones exquisitas de la poesía. Pero el toque del genio poético está en el vigor metafórico. Y éste es más bien cosa del instinto que no de la filosofía o del arte. Aristóteles advierte que la diferencia entre las formas imperativas, implorativas o interrogativas es de poco momento para el estilo poético, e importa más bien a la elocución. Es ocioso que Protágoras censure la *Ilíada* por dirigirse a la Musa —entidad divina— en términos de comando y no de ruego: "Canta, oh, Musa" (§ 107).

468. En suma ¿qué distingue a la poesía de la no poesía? Ya sabemos que no el estar escrita en verso o en prosa. La poesía, formalmente hablando, se distingue por una expresión más exaltada, la cual no debe sin embargo llegar al exceso. ¿En qué consiste el estilo poético? No lo sabe bien Aristóteles. Bastante es que delimite el contorno, aun sin

apurar el contenido; que atrape la mariposa, aunque la mate al disecarla. Como dice pintorescamente un comentario moderno: dos cucharaditas de poesía, en un vaso de lenguaje ordinario, para que no escueza demasiado. Hay que confesarlo: se apodera de nosotros cierta impaciencia ante estas recetas desabridas. Quisiéramos tener la certeza de que la culpa recae toda sobre el carácter esquemático de la *Poética*. Pero ¿había llegado ya la crítica griega a una nítida concepción del estilo? ¡Ay, si el bravo Aristófanes hubiera tenido descendencia!

469. b) *Composición.* Las reglas de la composición trágica andan dispersas por todo el tratado y resultan del estudio anterior. Aquí recogeremos algunas que no han encontrado lugar: 1º Lo primero que debe hacer el poeta es simplificar su fábula hasta los contornos universales; después de lo cual, debe incrustar cuidadosamente los episodios. Y Aristóteles se da el trabajo de proponer, a guisa de ejemplo, un boceto frío y discursivo de la *Ifigenia en Táuride*, y otro más esquelético todavía de la *Odisea.* "Falta saber —escribe Menéndez y Pelayo— qué verdadero poeta ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro en una iluminación súbita." 2º Durante la elaboración de la tragedia, se ha de tener siempre a la vista el desenlace (¡La dichosa novedad de Poe!) Esta perspectiva orientada ayuda a sostener la unidad. Añádanse a éstas las dos reglas sobre el cuidado técnico del espectáculo: ver la escena y mimar los caracteres (§ 438). Finalmente, Aristóteles insiste en que la tragedia debe escoger, dentro de la saga, una porción coherente y reducible al acto escénico, como Eurípides para la leyenda de Ilión, o Esquilo para la de Niobe. Algún fracaso de Agatón se debe al olvido de esta regla (§ 336-3º y 408-c).

470. c) *Interpretación.* Nos referimos aquí de nuevo a los problemas o "enigmas" citados ya a propósito de los *pensamientos* (ver tabla III de la *Poética* IV-C y § 435). El poeta puede representar las cosas: 1º como ellas fueron alguna vez; 2º como son en la actualidad; 3º como se dice o se cree que son; 4º como parecen; 5º como debieran ser.

El crítico, al juzgar al poeta, tendrá en cuenta estas cinco circunstancias y, además, las siguientes dificultades de interpretación: 1º una palabra desusada; 2º una metáfora sutil; 3º una peculiaridad prosódica; 4º una puntuación enredada; 5º una expresión equívoca; 6º un modo personal de expresarse; y 7º la naturaleza de la verdad poética, que disfruta de cierta independencia. Estas doce consideraciones remachan la concepción de la poesía y ayudan a comprenderla de recto modo. Algunas sólo tienen valor filológico, y los ejemplos que las ilustran se refieren a la lengua griega. Otras tienen un valor general, y su doctrina puede resumirse así: la verdad poética no debe confundirse con la verdad práctica, moral, política o intelectual. Sólo puede apreciársela por su valor estético y con referencia a las intenciones mismas del poema (§ 385, 398 y 435).

471. Entre los ejemplos que cita Aristóteles para ilustrar esta doctrina, vale la pena de recordar los siguientes. Un poeta no comete necesariamente un error poético si describe el tranco del caballo como un movimiento en que se adelantan a un tiempo los dos brazos, o si nos habla de una cierva con cuernos. Éstas son deficiencias de orden intelectual y no artístico. Hoy admiramos algún verso imperecedero de Dante, aunque refleje una noción astronómica ya rectificada, y aun admitimos el arte que sólo representa fantasías y disparates. Desde un punto de vista práctico, pudiera objetarse el que la *Ilíada* pinte a los guerreros durmiendo junto a sus lanzas clavadas en la tierra: una lanza que cae en mitad de la noche puede provocar una falsa alarma. Pero ello es que así lo acostumbraban los antiguos ilirios, y así lo seguían haciendo en tiempo de Aristóteles. Si la *Ilíada* dice que el deforme Dolón era muy ligero para correr, la crítica debe detenerse cautamente antes de concluir que hay contradicción en los términos; pues se puede muy bien ser deforme sin ser cojo ni patizambo, y tal vez Dolón era simplemente muy feo. Si dice que todos dormían y Agamemnón, desvelado, se preguntaba quiénes hacían tanto ruido con las flautas, la crítica debe entender que "todos" equivale a "la gran mayoría". Si dice que la Osa Mayor es la única constelación que

no se pone, "única" equivale a "la única de que uno se acuerda, la más conocida". Los problemas de puntuación se explican por los escasos recursos gráficos de que entonces se disponía, y ya Hipias observaba que algunas oscuridades poéticas suelen resolverse con una acertada lectura; observación sobre crítica de los textos que anuncia la técnica de los alejandrinos. Recuérdese que, en *Los intereses creados* de Benavente, se cambia el sentido de un texto con un retoque de puntuación. Ya hemos visto la atención que la *Retórica* concede a este punto (§ 336). Sobre el modo peculiar o costumbre coloquial del poeta, podríamos hoy citar aquel pleonástico "argentar de plata", que Góngora usa cuando menos en dos ocasiones, y que procede de sus hábitos cordobeses: en Córdoba decían "argentar" por "pintar los chapines", ya de color de oro, o ya de color de plata. Glauco hace notar que los censores achacan a veces al poeta el falso supuesto de que ellos mismos han partido. De todo esto resulta un consejo de prudencia crítica, y algunas reglas de la interpretación que permiten deshacer las objeciones contra lo imposible, lo inverosímil, lo contradictorio y lo inexacto, reglas mucho más liberales que los preceptos horacianos. El principal criterio para absolver al poeta es la libertad de la poesía. La poesía, falacia lógica, depende de aquella condición del espíritu que Coleridge llama: "la suspensión voluntaria del descreimiento".

II. *f)* La poesía y la historia

472. Antes de acabar con la *Poética*, se imponen algunas consideraciones sobre la poesía y la historia. Ellas permitirán, por una parte, percibir más claramente la tácita objeción de Aristóteles contra su maestro, respecto a la relación entre el arte y la realidad; y por otra, continuar el dibujo sobre la historia en sus grandes relaciones con la crítica, dibujo que dejamos pendiente en el capítulo III. Ligamos así la línea entre Aristóteles y sus discípulos; los cuales, como hemos dicho, heredaron de él la conciencia histórica mucho más que la filosófica (§ 325 y 485 y *ss.*).

473. Formidable afirmación aquella de que la poesía es más filosófica que la historia; o, como traduce González de Salas: "Más grave y filosófica profesión es la de la poesía que la de la historia." Pero hay que saber lo que significa: Aristóteles no se gasta en lujos verbales. Esta afirmación quiere decir algo preciso, y está sostenida en la trama de todo el sistema.

474. En Platón, el mundo empírico es sombra del mundo real o ideal, que da lo mismo. En Aristóteles, el mundo empírico contiene en estado latente al mundo real. Aquél concibe el objeto empírico como una sombra de la idea, y el producto artístico como una sombra de tal sombra. Éste concibe el objeto empírico como una etapa hacia la idea ("las cosas —dice— son sus tendencias"), y el producto artístico como una realización de esa tendencia. Aquél asimila el poema a las artes visuales (o del espacio), y su teoría de la imitación queda aprisionada en la reproducción verbal del objeto. Éste asimila el poema a las artes acústicas (o del tiempo), y su teoría de la imitación —cuando las palabras no le estorban— se resuelve en la técnica verbal de las expresiones subjetivas. Aquél ve al poeta azotado por una energía que baja del cielo, y éste lo ve eleverse por un impulso que sube de su corazón. Aquél lo ata en lo particular, y éste lo desata en lo universal (§ 325 y 388).

475. Ya el poema no está vinculado en lo perecedero y exterior, sino arraigado en lo interior y permanente. Las cosas de todos los días, las cosas históricas, son una madeja enmarañada, confusa, que ni comienza ni acaba, ni ofrece en sí misma líneas discernibles: un enjambre o temblor de potencias inexpresadas. El poema las perfecciona en acto; las clarifica en una levigación que nos atrevemos también a considerar como una manera de catharsis lógica. Las leyes del poema imponen a las cosas una selección entre lo marchitable y lo inmarcesible. El poema tiene unidad, comienzo, desarrollo y fin, conforme a una concatenación necesaria y causada; principios todos que no pertenecen al mundo natural, sino a su interpretación por el espíritu. "El valor de

lo universal —dice Aristóteles— se revela en que admite la conexión causal." El poema elimina lo fortuito y conserva la esencia. Si es un espejo de la realidad práctica, su imagen posee coherencia mayor que el objeto. Lo simplifica en sus líneas de equilibrio, en sus nervios de comunicación verdadera; lo hace más captable y más cognoscible. El poema, al revés de la tumultuosa vida, no desazona, sino alivia. Sale del alma como forma necesaria del espíritu, y agarra del mundo lo que le satisface, operando así un substrato artístico que no se confunde con la borrosa y cambiante existencia práctica. Ni siquiera necesita del suceso: le basta la probabilidad; y cuando recoge el hecho histórico, es porque lo acaecido, antes de acontecer, fue probable, luego tiene un elemento de eternidad. En este sentido dice Nietzsche que el arte vence a la naturaleza; en este sentido dice Aristóteles que el arte desafía y completa a la naturaleza. Acaso debemos entender que la define y la cristaliza en entelequias. Es, en cierto modo, una "finalidad sin fin", como en Kant; una "libertad en las apariencias", como en Schiller (§ 337-13º y 418).

476. Ahora bien: la historia que Aristóteles tiene a la vista es un calendario de sucesos; una crónica, y no la historia filosófica a que hoy estamos habituados. ¿Cómo podría competir con el poema ante el tribunal de la idea? En cuanto a la metafísica, la historia le aparece injerta en lo contingente, y la poesía en lo necesario. En cuanto a la física, podemos explicarnos con referencia a los conceptos de acción, espacio y tiempo, sin necesidad de incurrir en el error renacentista de erigirlos en "unidades" dogmáticas (pues aquel error fue el presentimiento de una verdad). La historia no cuenta una acción, sino un periodo; no los actos de personas relacionadas en una acción, sino de cuantas actúan durante aquel periodo, por desconectados que estén entre sí actos y personas: va de la victoria de Salamina a la derrota de Sicilia. Su sucesión se queda a veces en el *post hoc*, sin alcanzar el *propter*. La historia relata lo que sucede; la poesía, cómo y por qué suceden sus imaginarios sucesos. Si en este análisis nos perturba el que la tragedia

use de nombres conocidos que tienen una suerte de historia, pensemos entonces en la comedia, donde los personajes son inventados y el fenómeno aparece más nítido. Esta sola observación al paso, nos hace lamentar la pérdida del capítulo sobre la comedia, donde tal vez entraba Aristóteles más a fondo en el examen de lo ficticio, la función semántica de la literatura.

477. Por la representación del acto, del espacio y del tiempo, la historia pretende captar la realidad práctica de los sucesos, cuando lo cierto es que opera en ellos una mutilación arbitraria. No siempre puede articular una acción causada, o a veces la articula caprichosamente; ni puede libertarse de espacios y tiempos limitados. No se confunda esta mutilación con el desentrañamiento artístico del poema, porque en éste no se pretende, como en la historia, pescar el suceso mismo, sino la idea o la forma del suceso: la intención ha sido distinta (§ 390). De suerte que, mientras la historia nos da gato por liebre, el poema, liebre por gato. No es éste nuestro concepto actual de la historia: estamos sencillamente exponiendo las consecuencias de la doctrina aristotélica, y tomamos además muy en cuenta que Aristóteles piensa en la historia de que él tenía conocimiento. Acción, espacio y tiempo históricos corresponden, o mejor aún, se rectifican, en necesidad, universalidad y eternidad poemáticas, según los principios estéticos de la verosimilitud. Las anécdotas se vuelven tipos. Homero ya no es el cronista de la guerra troyana, aunque hacía las veces de tal a falta de historia, sino que es un jirón del alma humana.

478. Este discrimen aparece por primera vez en Aristóteles, que también fue un técnico de la historia y aun de la cronología, y sabía bien de lo que hablaba. Antes de él, la crítica tiende a confundir la historia como un capítulo de la elocuencia (§ 27). Y su contemporáneo Éforo (¿el célebre "Díforo" de Isócrates?), historiador sesudo, asimila todavía la historia a la epidíctica, que es como beberse el vaso en vez del agua (§ 304). Esta noción se sigue repitiendo por algún tiempo. No sabemos lo que habrán legislado sobre la

historia el incierto Demócrito, o Teofrasto y su discípulo Praxífanes, aunque estos dos últimos pasaron ya por la criba del Liceo. Pero todavía Cicerón —compendio del humanismo clásico— se queja de que los retóricos no hayan preceptuado sobre la historia. Seguía, pues, la historia en categoría de arte retórica y no de ciencia, aunque la rectificación pudo establecerse a partir de Aristóteles.* Considerar la historia como una de las Bellas Artes es confundir la literatura con un servicio accesorio de la forma literaria, la expresión de la experiencia pura con la exposición de una experiencia particular. Ni qué decir que tanto la historia como la poesía necesitan de la imaginación. ¿Qué obra humana escapa a esta ley? Aun la matemática se fertiliza por la imaginación. Reflexiónese en el cálculo trascendental con sus magnitudes crecientes y evanescentes, sus infinitamente grandes y sus infinitamente pequeños; reflexiónese en la moderna noción de las curvas cualificadas —el círculo animado con movimiento de ciclo— o de las curvas patológicas —el círculo que carece de un punto—, etcétera. Y nadie, sin embargo, confunde por eso la matemática y la poesía.

479. Todavía se aprecia mejor la actitud de Aristóteles, si se considera que, en Grecia, la pesía manifiesta un desatentado apetito por invadir la historia, a pesar de algunas severas amonestaciones. Aristóteles lanza la voz de alarma. Esta voz resuena después de la aparición de Heródoto, alumno de la naturaleza; de Tucídides, alumno de la sofística; de Jenofonte, alumno de la vida itinerante; y por los días del maduro Éforo y del joven Teopompo, hijos ambos de la retórica que se repartieron las épocas de la historia. Falta todavía mucho tiempo para que Polibio aísle las técnicas específicas de esta ciencia, insistiendo precisamente en el que considera como su descubrimiento metódico: la concatenación causal de los hechos con sus naturales antecedentes, a lo que él llamará "la investigación pragmática" (§ 133). Pero la primacía en el bautismo no le da la absoluta prioridad en el uso. Ya vemos que Tucídides opera de una manera

* Tanto Polibio (siglo II a. C.) como Luciano (siglo II J. C.), tuvieron en cuenta el discrimen de Aristóteles entre la poesía y la historia.

semejante, busca las causas humanas, ata los cabos sueltos, recompone unidades y series necesarias. No podía desconocerlo Aristóteles, ni es creíble que le descontentara el prefacio de Tucídides. Pero Aristóteles, en su laconismo, quiere decir que, aunque la historia aplique procedimientos mentales algo semejantes a los poéticos, la historia por su objeto mismo, se queda prendida a las cosas particulares, demasiado lastrada todavía de contingencias para poder ascender hasta el cielo de las ideas puras o formas transparentes del alma. La objeción de Aristóteles no sólo va contra el método, sino contra el asunto. Y pudo haber dicho más —y ésta creo yo que es su verdadera enseñanza tácita—: que ni la poesía debe invadir la historia, ni la historia debe invadir la poesía.

480. Aristóteles se planta frente a ambas como tercero en discordia; como tercero, conocedor de los términos de la controversia, puesto que con ambas ha lidiado. Pesa el concepto de la una y la otra, y sentencia que sus reinados son diferentes. La diferencia establece un nivel filosófico superior para la poesía. De un modo general, sus discípulos no tienen músculos para dominar aquella escala. Prefieren pasear los llanos de la historia, y aun de la mera erudición, mejor que trepar a las cumbres filosóficas. Y cuando se ocupen de filosofía, lo harán también con ánimo de historiadores (§ 385 y *ss.*).

12. Palinodia

481. De propósito entablo ahora una reversión del argumento que expuse, al principio, en defensa de Aristóteles, pues no quiero disimular que su estudio plantea en el ánimo una disyuntiva —desde luego muy saludable—, y nos deja entregados a una oscilación que va desde el entusiasmo hasta el desvío (§ 327). Cuando una vez se ha practicado a Aristóteles, a él se vuelve siempre y de él se reniega siempre.

482. Dejando de lado el carácter fragmentario de la doctrina aristotélica, que nos obliga a recomponerla por aproxi-

maciones; prescindiendo de la aridez de la forma, que contrasta singularmente con el asunto literario de su estudio, podemos ya concluir que aquella crítica pierde todo lo que gana aquella teoría. La intención del Estagirita nunca fue hacer crítica, sino teoría: no hay que buscar peras en el olmo que dejó soberbiamente plantado. Pero como la forma o la perspectiva de ataque imprimen un curso fatal en el sentido y el alcance de toda investigación, es lícito poner en duda que su disección científica y su fenomenografía de contornos huecos sean los mejores procedimientos para asir la naturaleza misma de la poesía y para absorber la sangre del fenómeno. La especulación se agota en sí, en el placer desinteresado de especular; no trasciende en utilidad crítica, o sólo trasciende en falsa especie de preceptiva. La balanza de la sensibilidad —el mejor criterio en el caso—, Aristóteles la esconde las más veces, para que no perturbe su objetividad analítica. El sentimiento de la belleza, lo da por supuesto, así como el concepto mismo de la belleza. Inicia con sano instinto una independencia en el juicio literario, pero su espíritu sistemático le impide consumarla del todo; y cuando la plantea con mayor audacia, no es en su teoría estética, sino en las observaciones y vislumbres sueltos sobre los famosos "enigmas" (§ 435 y 470). Se diría que la literatura se le va encerrando, a pesar suyo, en los férreos círculos concéntricos de su cosmos, su enciclopedia, su teoría del alma y su teoría del bien. La preocupación de convertir la descripción de un caso particular en precepto de universal validez contradice irónicamente sus mismos credos filosóficos. El preceptista de escasos instrumentos perjudica al teórico admirablemente dotado. No hace más que levantar el inventario oficial del teatro ateniense (algo podado ya en su hipótesis), y se cree —como dice Egger— en plena teoría del silogismo. Y no advierte que un poema puede ser estupendo aun cuando no satisfaga sus definiciones inflexibles. En cierto rincón de la *Poética*, hay algunas líneas, fugaces por desgracia, y por desgracia de muy oscuro sentido —lo que las hace muy sospechosas— en que parece reconocer y admitir la probable evolución del teatro hacia nuevos destinos. Fue-

ra de esta inspiración momentánea, concede a las presencias la dignidad plena de las esencias.

483. Conforme concentra su atención en un género, pierde de vista algunas generalidades ya conquistadas, y aun la rectificación de algunas denominaciones que ya parecían saneadas para siempre, y nos pone en trance de volver a emprender la desinfección con ayuda de sus propias palabras, o de completarlo y enderezarlo a nuestro modo, según aconteció casi siempre al comentarista. No sospecha que sus cánones, a fuerza de esquemáticos, lo mismo sancionan el *Edipo* o el *Agamemnón* que absolverían el más dudoso melodrama. Se empeña, por otro lado, en examinar tan de cerca el tejido de la piel, que olvida la fisonomía. Tal vez los grandes trágicos habían dejado de ser, para su época, los profetas del mundo helénico: ello es que su electricidad religiosa no parece quemarlo. El sublime Esquilo le deja tan frío como el deslumbrante Aristófanes. Para ajustarse a la utilidad catártica, aunque salva una grande parte de la emoción y la justifica victoriosamente, omite con cautela el amor y la fatalidad, los dos huracanes del espíritu. Y a efectos de su misma fuerza imperial, he aquí que, sin proponérselo, deja un peligroso ejemplo para los que, sin su genio, imiten ridículamente sus rigideces, pesando por dilatados siglos sobre la filosofía literaria como un Himalaya de plomo. Y con ser verdad todo esto, también lo es que nos ha legado un arma cuyo alcance nadie puede medir aún; también lo es que restauró en sus dominios a la poesía, devolviendo a los poetas el magisterio de almas y el cayado de pastores de pueblos.

484. El destino hizo nacer a Aristóteles en el momento oportuno para recoger la herencia acumulada. La plétora de la civilización ateniense va a correr el mundo, transportada en el victorioso carro de Alejandro, como era transportado aquel ejemplar homérico en el cofre arrebatado a los tesoros del persa. La asociación entre el filósofo y el guerrero alcanza un sentido providencial.

Tras el debate entre Sócrates y los sofistas, los enseñamien-

tos de Isócrates, los ejemplos oratorios de Pericles, Alcibíades, Demóstenes, había llegado la hora para establecer la teoría de la elocuencia. Y cuando ya la tragedia bajaba de su dignidad primitiva, ya la comedia agotaba sus últimas transformaciones, ya la lírica y la epopeya habían dado sus mayores muestras, era también llegada la hora para levantar el código del genio poético (Egger).

Apenas conocido de los romanos, ya que las coincidencias que pueden advertirse en la *Epístola* de Horacio recaen sobre esos lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes; olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve a la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera a todas las escuelas literarias, así a los partidarios de la independencia del genio, como a los críticos casuísticos y a los legisladores inflexibles y catonianos (Menéndez y Pelayo).

La *Poética*, breve, fragmentaria, defectuosa, hasta de discutible autenticidad literal, es uno de los libros que más han impresionado al pensamiento humano. Acaso por ser el primer intento, no superado, para dar alguna fijeza a esa cosa fluida e inefable que es la poesía, aroma que amenaza perderse en una constante evaporación. Lessing, en su entusiasmo, llegaba a afirmar que la *Poética* es tan infalible como los *Elementos* de Euclides.

X. TEOFRASTO O DE LA ANATOMÍA MORAL

1. La descendencia de Aristóteles

485. También el imperio de Aristóteles se reparte en su descendencia. Desde luego, los peripatéticos heredan de él la aptitud problemática mucho más que la sistemática; el método para adueñarse de las cosas particulares, mucho más que el de abarcar los conjuntos cósmicos; y más que la ambición filosófica, la inquietud histórica propia de una cultura en balance. Otra vez el inmenso lago, alimentado por seculares corrientes, se deshace en ríos y regatos. Al mismo paso, la *homónoia* política se quiebra otra vez en naciones y señoríos (§ 321 y 472).

486. Algo se mantiene, pero no lo más sustancial. El peso de aquellas enormes construcciones oprime por unos tres siglos toda crítica independiente. Mientras se desbaratan la filosofía y el imperio, y cuando ya no se consiente el ejercicio democrático de la oratoria, la teoría aristotélica de las letras resiste la sacudida. De este tronco han de brotar dos ramas: la retórica, reducida ahora a una enseñanza escolar, según cánones que durarán más de cinco siglos, y la crítica verbal que, sobre el puente de los gramáticos estoicos, se encamina hacia los inventarios textuales y los catálogos de escolios alejandrinos. "Los que sin el genio de Aristóteles imiten después sus rigideces", no querrán ya ver en la poesía más que figuras de la lengua y del pensamiento. Y si sabemos que de toda la balumba retórica hemos perdido muchos materiales, sospechamos positivamente que hemos perdido poco (§ 180, 326 y 438).

487. Los fragmentos que por ahí se citan de Aristóteles Cirenaico o Fanias de Ereso no despiertan la curiosidad. No la despierta Heráclides Póntico, filósofo olvidado que pasó de Espeusipo a los pitagóricos y luego de la Academia al

Liceo; gramático y comentarista de quien sus compañeros decían que aprovechaba demasiado las ideas ajenas; crítico que fue capaz de tragar un Sófocles apócrifo. Era vanidoso —si hemos de creer al calamitoso Laercio— al punto de sobornar los oráculos para hacerse coronar en vida, y de preparar el fraude para que a su muerte lo encontraran transformado en dragón. Usaba vestiduras muy blandas, y era tan hinchado que los atenienses le llamaban "Pómpico" y no Póntico.

488. Algo más nos importa su paisano y rival Cameleón, aunque cayó en el dislate de aceptar como rasgos biográficos de Eurípides las burlas que de él hacía la comedia (§ 241). Por lo menos, tuvo la buena idea de estudiar a los antiguos líricos. Algo más nos importa Aristóxeno Tarentino, que pasa por la mayor autoridad en lírica, rítmica y música, y que trajo a tales investigaciones un nuevo sentimiento histórico. Sin duda Dicearco de Mesena es un buen representante de la época: doxógrafo, comentarista de los trágicos que escribió sobre las fábulas o asuntos de Sófocles y de Eurípides y sobre el Combate de las Musas; cartógrafo consultado todavía entre los latinos, que midió la altitud de los montes peloponesios; orador en las Panatenaicas y en las Panhelénicas; el primero que se atrevió con la historia de Grecia desde los orígenes hasta Alejandro, no sin criterio de sociólogo, y a quien Cicerón tomaba muy en cuenta. También Praxífanes demuestra haber sido buen hombre de su tiempo. Él se decía ya gramático según hoy lo entendemos, y no en la vaga significación de filólogo, que entonces valía por anticuario. Era historiador e intérprete de poetas. Entre sus discípulos figuran Arato y Calímaco, de quienes recibe cierta gloria refleja. Levantó la duda sobre la autenticidad del primer pasaje en *Los trabajos y los días* y en el *Timeo*, y compuso unos diálogos entre Isócrates y Platón, entre el humanismo y la ciencia, sin duda antecedente precioso de las *Conversaciones imaginarias* al estilo de Landor, entre cuyos antiguos y modernos cultores podemos contar lo mismo a Luciano que a Fontenelle (§ 307).

489. Junto a estos peripatéticos de cuna extranjera, el ateniense Demetrio Faléreo ocupa un eminente lugar. Es aquel "hermoso de cejas" que perdió después la vista en Alejandría y la recobró por obra del dios Serapis, por lo que compuso un himno en acción de gracias. Hijo de liberto, vino a ser discípulo de Teofrasto y condiscípulo de Menandro, y alcanzó los más subidos honores. Regente de Atenas por diez años, introdujo en el teatro la recitación de los rapsodas. Se cuenta que, cuando cayó del poder, la envidia, que no logró hacer presa en su persona, porque pudo escapar a tiempo, se vengó en sus muchas estatuas de bronce, convirtiéndolas en vergonzosos utensilios. Huyó a Tebas precipitadamente, y al cabo se estableció en Egipto, donde gozó el favor de Tolomeo I. Pero al fin tenía que acabar en el destierro —era su sino— por haberse enfrentado al nuevo monarca Tolomeo Filadelfo. Se le atribuyen muchas obras políticas, históricas y retóricas, entre cuya gravedad parece poner una sonrisa cierta recopilación de Esopo. Escuchó del propio Demóstenes aquel relato sobre los defectos de su pronunciación y cómo consiguió corregirlos (§ 362). Cicerón afirma que era dueño de un estilo muy suave y plácido; estilo de tipo "intermedio", florido ya de metáforas y metonimias, donde se ve que comienza a decaer la sobriedad clásica. Su mayor título es haber sentado las bases de la célebre biblioteca tolemaica, trasmitiendo a Alejandría el legado de Atenas y articulando por sí mismo dos edades de la cultura (§ 321).

490. Era la hora de las bibliotecas. Desde mucho antes encontramos casos aislados: Polícrates de Samos, Pisístratos, Eurípides, todos ellos coleccionadores de libros en modesta escala; o aquel tirano Clearco a quien Platón e Isócrates instruyeron, y que fundó en la Bitinia una biblioteca. Relata Jenofonte que un naufragio arrojó sobre la costa euxina unos bajeles llenos de libros. Pero todas éstas son excepciones. Los atenienses de la edad clásica ni siquiera necesitaban ser muy aficionados a los libros: recibían las enseñanzas de viva voz en gimnasios, teatros, cortes, asambleas, aulas retóricas, academias o liceos. Quien comenzó metódicamente

a recoger libros fue Aristóteles. Ya sabemos que pasó su colección a Teofrasto; éste, a Neleo; y que por los días en que Neleo habitaba la Tróade, los Atálidas querían a su vez competir con la biblioteca alejandrina (§ 322 y 332).

491. Por muy piadosa que haya sido la familia peripatética para conservar la casa heredada, pronto se nota la cuarteadura en el muro. Aristóteles había llegado a la noción de cierta esencia sin nombre —la literatura en sí— común al verso y a la prosa. Esta conjunción se ha deshecho: mientras el estudio de la prosa se bifurca hacia Quintiliano, el estudio del verso toma hacia Longino por otro rumbo. De modo que si hemos cambiado la filosofía por la historia, y si nos hemos quedado con la retórica, de ésta apenas logramos salvar los formalismos huecos, y desaparecen por ahora algunas de sus más preciosas especies.

492. No las recogieron, al parecer, los peripatéticos. No las recogerán los estoicos, o muy desdeñosos a ratos, o muy dados siempre a fijar la terminología gramatical y a embriagarse con las alegorías (§ 465). Tampoco los despreocupados cínicos, gente que alardea de rudeza. Y lo que más estupor causa: si hemos de creer a Plutarco, testigo intencionado, los mismos epicúreos —ora el maestro, ora el discípulo Metrodoro que hasta resulta adversario de la poesía— se niegan a tomar en serio el valor de la literatura ¡Ellos que se confesaban tan adictos de las emociones placenteras! Se diría, pues, que la crítica perdió sus estímulos, al perderse el ideal político que antes la venía acompañando. ¿O es que toda la Antigüedad —pregunta con extrañeza un sabio— se había pasado la consigna de desconocer en la literatura el placer estético?

493. Sin embargo, aquí está Teofrasto. Poco crítico si se quiere, aunque no podemos ya juzgarlo, según los estragos que ha sufrido su acervo; pero ¡qué naturaleza seductora! Cultiva con sus propias manos un huertecillo, en las huelgas de su vida estudiosa. Allí ordenó que lo enterraran, en el lugar mismo donde se juntaban sus amigos a departir de fi-

losofía. Desde aquella dulce colina, nos llega una virazón perseverante, mensajera de los aromas de Atenas.

2. El señor rector y su obra

494. El señor rector comenzaba ya a envejecer, pero todavía era vigoroso. Quedaban lejos los días en que Aristóteles, su venerado maestro, lo había apodado Teofrasto, "el del habla divina". Porque su nombre original era Tyrtamo. Y era nacido en Ereso, isla de Lesbos; hijo —por más señas— de un humilde lavandero de paños. Había pasado por las disciplinas de cierto Leucipo, luego de Platón y al fin de Aristóteles; y nunca había logrado disimular los provincianos resabios de su acento. Hasta las viejecitas del mercado descubrían que no era ateniense en su mismo esfuerzo por fingirlo. Pero esta sigularidad más bien lo agraciaba.

495. Naturaleza generosa y vivaz, algo arrebatado en su juventud, aunque siempre de agradable trato, Aristóteles lo comparaba con el pesado Calístenes y exclamaba sonriendo: "Calístenes necesita espuela; Teofrasto necesita freno." Lo mismo que había dicho en otros tiempos Platón, comparando a Jenócrates con Aristóteles. De suerte que éste acariciaba en Teofrasto los rasgos de su perdida mocedad. Pero, con los años, el fuego de Teofrasto se había amortiguado en una urbana prudencia. No tanto, sin embargo, que pudiera contener alguna chispa rebelde. Así, en un festín, al comensal que no hablaba: "¿Callas? —le dijo—. Haces bien, si eres necio; pero si eres docto, haces muy mal." Así en todo el curso de los *Caracteres*, que respiran el humor burlón y los dones de observación irónica; y singularmente en aquel chistosísimo cuadro del que llega tarde a la cultura y a los usos de la elegancia ateniense, olvida los versos que quiere recitar, las da de atleta con el pedagogo de sus hijos, ensaya posturas ante su esclavo, las luce después en los baños públicos, y hasta cuando el iniciador lo unta de salvado y arcilla en los misterios de Sabacios.

496. Pero ya el arquero comienza a guardar las viras en su aljaba. Un poco más, y hasta sería necesario conducirlo en silla de manos. Por ahora, aunque ya cargado de edad, Teofrasto era todo diligencia, prestancia alegre, hombre de todas las horas que parecía estar en todas partes.

497. Madrugaba a primo sol; se ocupaba un poco en su huerto; iba de las aulas a la biblioteca; velaba por que no se interrumpieran las obras del museo y las estatuas de las diosas. ¡Aquel portiquillo que no acababa de gustarle! ¡Aquellas tablas con los círculos de la tierra que necesitaban un lugar más visible! La deificación era la trasmutación ofrecida a los héroes del pensamiento. No quería morir sin ver en su templo la imagen de Aristóteles, acompañada de sus donativos y presentallas. Y en cuanto a Nicómaco, su amado discípulo e hijo de Aristóteles, ya proveía él en su testamento para que tampoco faltase su imagen. Examinaba las cuentas de su heredad en Estagira. Atendía a la administración de sus dos mil liceanos, entre externos e internos. Dictaba sus cursos con una facilidad admirable; y se sentía tan seguro de su respeto, que se permitía, en plena clase, chascar la lengua y chuparse los labios para describir los placeres de los glotones. Y todavía le sobraban fuerzas para adelantar día por día sus ponderosos libros, que alternaba con breves asuetos de la pluma a los que debemos los *Caracteres*.

498. La cultura era en él como cosa del temperamento. El mucho saber no le embarazaba el estilo, ni alambicaba sus maneras sencillas. La vida y la ciencia se le confundían armoniosamente. Hasta su esclavo Pampilio, que tanto lo ayudaba en las tareas de hortelano, había acabado, con su noble frecuentación, por volverse un poco filósofo. El amor de todos lo rodeaba. Cuando un tal Agnónides tuvo la osadía de acusarlo por impiedad —la eterna y odiosa acusación contra los hombres superiores— no sólo se vio absuelto al instante, sino que su acusador estuvo a punto de salir condenado, doble vuelco de fortuna que hubiera interesado seguramente al autor de la *Poética* (§ 415).

499. Regenteó el Liceo por treinta y cuatro años, salvo una enojosa interrupción, una de esas estúpidas intervenciones de los parlamentos y las burocracias en el camino real de la ciencia. Y entonces, por la indignada protesta de la opinión pública, pudo verse hasta qué punto contaba Teofrasto con la simpatía de Atenas.

500. Laborioso, infatigable hasta la última hora, quiso darse un día de descanso para concurrir a las bodas de su sobrino. Y de las resultas murió. Al pie de la letra de Laercio, el humanista Isaac Casaubon, que resucitó para el Occidente moderno el culto de Teofrasto, interpreta el caso asegurando que la sola interrupción del trabajo acabó con aquella existencia. El pueblo en masa quiso acompañar sus funerales. Había sido un franco amigo del pueblo y un franco enemigo de los oligarcas. Por aquel tiempo, los oligarcas todo el día conspiraban en sociedades secretas; tenían miedo de las multitudes; se creían manchados por codearse en las asambleas con la gente humilde; hubieran querido gobernar a puerta cerrada; siempre andaban esgrimiendo contra la democracia el ejemplo de Teseo, desterrado por los mismos a quienes dio libertades; y no conocían de Homero más que este verso, con el que se llenaban la boca: "No es bueno el gobierno de varios: uno solo debe mandar."— Teofrasto, al sentir llegado el momento, se había despedido así de sus discípulos: "Cuando empezamos a vivir, entonces fallecemos. Procurad ser felices. Apenas hay tiempo de ser sabios. Pero yo ya no estoy para aconsejaros: aconsejaos con vosotros mismos."

501. ¿Qué quiso decir aquel viejo más que octogenario? ¿No le había bastado su larga vida? No: el tiempo era su mayor enemigo, su mayor amigo: "El gasto y el empleo más preciosos", como él afirmaba. Hacer caber la obra en el tiempo: he aquí su angustia constante. ¡Ay, el que dispusiera del tiempo tal vez vencería el conocimiento! Un dramaturgo contemporáneo lo ha planteado en términos iguales, pidiendo el regreso a Matusalén. ¿Por qué —pensaba Teofrasto— por qué la naturaleza habrá sido tan pródiga con los cuervos

y los venados, que no saben aprovechar la vida, y tan avara con nosotros los hombres?

502. Pero ¿de qué se queja Teofrasto? Hoy hemos perdido la inmensa mayoría de su obra. Sólo nos quedan los nueve libros de la Historia Natural de las Plantas, los seis de las Causas de las Plantas, fragmentos de la Doxografía, de la Mineralogía, de las Sensaciones, de los Problemas filosóficos y, en fin, sus minúsculos *Caracteres*. Mas la sola enumeración de sus escritos —cerca de doscientos cuarenta— se lleva páginas enteras: Filosofía, Dialéctica, Moral, Política; Comentarios platónicos, de Arquitas, Espeusipo, Jenócrates, Meliso, Alcmeón, Pitágoras, Zenón, y en general, las bases de la Doxografía ulterior que en él se autoriza, y que por desgracia luego degenera en anecdotarios (§ 52); Historia y Cronología; Música, Retórica, Estudios homéricos; Lexicografía, Sintaxis, Paremiología; Matemáticas, Astronomía, Física; Mineralogía, Botánica, Zoología, Anatomía, Fisonómica; y algunos poemas... Puede descansar tranquilo el señor rector, que ha sabido aprovechar su tiempo.

3. El caso de los "Caracteres"

503. Sin llegar a los hipotéticos extremos de Nettleship, es fácil sospechar la trascendencia de aquellas enseñanzas retóricas contenidas en una docena de libros, mirando a la difusión que ellas alcanzaron en la era de Augusto. Cicerón, en su *Orador Menor*, cita las comparaciones de Teofrasto entre Heródoto y Tucídides; adopta sus cuatro tipos de estilo: sublime, llano, intermedio y mixto; y muestra haber estudiado cuidadosamente sus consejos en cuanto al adorno, la riqueza, el ritmo de la prosa y el uso del peán que tantos maestros recomendaban (§ 90 y 368). En el *Orador Mayor*, considera a Aristóteles y a Teofrasto como las autoridades preferibles, y cita de este último alguna advertencia sobre el gobernar la mirada ante el auditorio (§ 362).

504. Por otra parte, se admite que, en sus páginas de historia literaria, Teofrasto intentaba por primera vez una

explicación interna, emancipándose de la noticia erudita o de la preocupación retórico-dialéctica. Ojalá en este respecto nuestros documentos fueran más expresivos.

505. En cuanto a que haya escrito sobre la comedia, o significa, como ya dijimos, el anhelo de proseguir la obra interrumpida de su maestro, o de remendarla si es que desde muy pronto quedó mutilada (§ 381). Aunque también puede tratarse de una mera insistencia en los temas aristotélicos, como lo son los *Caracteres*. Y si la ciencia reconoce en él uno de los padres de la botánica, y la erudición se asombra ante la magnitud de su labor, la humanidad le agradece todavía más ese pequeño esparcimiento de los *Caracteres*.

506. Vemos aquí, dice Gordon, el eterno duelo entre el amor y el trabajo, donde siempre vence el amor. Boecio, comentarista voluminoso, más bien sobrevive por aquel folleto de consolación filosófica que escribió en la cárcel. Del profundo humanista Selden hoy sólo se buscan las charlas de sobremesa. De Thomas Gray, en quien la sed de conocimiento no tenía límite, el centenar de versos de aquella famosa elegía. Y Voltaire es ciertamente mucho más leído por aquellas novelitas de su vejez, concebidas para entretenimiento de los salones, casi como juego de sociedad. Así, su época veneró el saber del profesor Teofrasto, y la posteridad celebra el ingenio del escritor Teofrasto.

507. ¿Escribió, pues, Teofrasto, los *Caracteres* con un propósito de creación literaria? No es admisible, aunque para nosotros tal parezca hoy ser su verdadero valor. Este embrión de literatura costumbrista, orientado hacia la futura novela, está todavía muy en embrión. Ello pudiera simplemente indicar que asistimos al nacimiento de un género. Pero los rudimentos son siempre confusos e irregulares, y estos breves paradigmas —a pesar de que la obra quedó tan mezclada y revuelta, que ya no sabemos si en las cuidadosas restauraciones habrá perdido algunos perfiles— son, en su

conjunto, pequeños modelos de arquitectura y nitidez. No revelan, en modo alguno, el libre juego del espíritu literario, recreado en sus invenciones. Al contrario: ceden todos a la precisión de una fórmula científica; y además, están tratados con un procedimiento que no acusa el deseo de cautivar la imaginación. Considerémoslos en cuanto al asunto, en cuanto a la composición, en cuanto al estilo, en cuanto al efecto general.

508. *Asunto.* Prescindamos del prefacio apócrifo. Tenemos a la vista una treintena de notas. No ensayos morales, sino instantáneas morales. Cada una se refiere a un modo de ser, pero a un modo de ser en acción. No a una virtud o un vicio, sino a un virtuoso o un vicioso, salvo la proposición inicial que define su carácter. Por ejemplo: "La falta de escrúpulos es un menosprecio de la reputación." * Los capítulos se agrupan bajo título de censura —el disimulado, el adulador, el brutal—, pero de paso se tocan algunos rasgos dignos de encomio. Se diseñan siluetas, no se pintan retratos; tipos abstractos, no personas individuales. Dentro de estos contornos caben muchos hombres posibles, pero ningún hombre cabría entero. La naturaleza ha sido simplificada. Se escoge una sola inclinación, y se la acompaña sin distraerse un punto, y sin confundirla con otra por mucho que se le parezca. Nunca se entrecruzan las líneas paralelas. Si el pobre, el miserable y el avaro recogen un mendrugo del suelo, sus motivos nunca se confunden: el primero lo hace por necesidad; el segundo, por no desprenderse de nada; el tercero, por aumentar sus bienes. En la compleja realidad humana,todas las venas se entrelazan. En la anatomía moral que Teofrasto dibuja, se inyecta una sola vena para abultarla y verla, y se la sigue pacientemente por todo su trayecto. Esto no es novelistica: esto es disciplina aristotélica llevada a sus últimas consecuencias, victoriosamente transportada del

* Esta proposición recuerda un pasaje de la *Retórica* de Aristóteles. Aristóteles nunca quiso definir el amor (§ 449). En dos fragmentos conservados por Estobeo, Teofrasto nos da estos dos epítetos definitorios, que no llegan a definiciones: "Es el exceso de un ardor irreflexivo, tan rápido en la invasión como lento en la retirada." "Es la pasión de un alma ociosa." Plutarco, Cicerón y Séneca citan esta sentencia de Teofrasto: "Cuando ha nacido la amistad, tengamos confianza; antes de que nazca, seamos cautos."

firme terreno de la teoría al resbaladizo terreno del ejemplo. Esto no es dramática: como que demuestra la tesis aristotélica de que, en todo drama, la fábula debe predominar sobre el carácter, y ni la más acabada pintura de un carácter es por sí misma un drama.

509. *Composición.* La composición de los *Caracteres* revela un apego tan fiel a un módulo preceptivo, que puede servir para demostrarlo a título de ejercicio retórico. Semejante apego no se advierte nunca en obras de libre creación. Decía bien Lope de Vega: "A la hora de crear, siete llaves a los preceptos." Pero Teofrasto, maestro de retórica, ha dicho: "Antes fiar de caballo desbocado que no de palabras en desorden." Y, en efecto, él procede con tal rigor que parece estar doctrinando con el ejemplo. Todos sus ensayos comienzan con una pequeña definición sobre la "pasión" que se describe, y luego se alargan en un catálogo de dichos y hechos que corresponden al tipo humano afectado de tal pasión. El esquema es siempre el siguiente: 1º una proposición sustantivada, y 2º una serie de proposiciones verbales.

510. *Estilo.* La expresión es de una sencillez intachable. La lengua nunca afecta formas doctrinales o admonitorias; nunca alardea de sabiduría gramatical, ni quiere dar a entender que conoce mucho o que se han leído muchos libros; tampoco asume precisiones dialécticas ni figuras de la controversia. El estilo es objetivo y directo. La descripción corre sin tropiezo y no deja adivinar el arte. En tal sentido, alcanza un valor estético innegable: parece el saldo extremo de cierta disciplina estilística. Pero más bien de aquella estilística del Estagirita que apunta a la precisión mental aunque, de pasada, haga también blanco en la belleza. No hay adorno; tampoco hay color, ni siquiera hay humorismo buscado. El humorismo resulta por sí solo del objeto descrito, de la evidencia presentada. Muy contadas veces se ha permitido el autor añadirle algo por su cuenta, con algún toque de personal ingenio. La crítica, a este propósito, advierte que pocos caracteres de la novela o el teatro modernos podrían resistir igual despojo: fácilmente se vendrían abajo, si

les arrancamos el comentario directo o indirecto con que los sostiene el autor.

511. *Efecto.* De las anteriores consideraciones resultan tres principales efectos: 1º Un efecto estético, de cuadros en blanco y negro, con cierto sabor primitivo, acre y sano. No podría pedirse más de una obra escrita en época ya decadente. Se entiende que hablamos de decadencia con relación a la sobriedad antigua, y no como término absoluto, ni menos con relación a las complicaciones de la sensibilidad moderna. La posteridad aprecia los *Caracteres* por ese efecto estético. Pero tal efecto, dijimos, es subproducto de motivos intelectuales, más que de intenciones artísticas inmediatas. 2º Un efecto escolar, de ejercicios de estilo, a veces de notas para el curso, aunque notas plenamente redactadas. El título mismo, *Caracteres*, nos pone sobre aviso: continúa Aristóteles. El asunto es parangón cómico de los caracteres trágicos que encontramos en la *Poética*, y aplicación del cuadro de las pasiones que encontramos en la *Retórica.* Los *Caracteres* son capítulos de la enseñanza oratoria y del manual del comediógrafo. La *Ética* de Aristóteles comienza el estudio de lo lúdicro, y prepara, como desde arriba, los *Caracteres* de Teofrasto. De la *Ética* se pasa a los *Caracteres* por el camino de la *Poética* y la *Retórica.* Más adelante veremos que la *Ética* determina los *Caracteres* en un sentido más profundo (§ 516). De modo que el discípulo concreta en tipos lo que el maestro dejó en especies generales. Y he aquí por qué los *Caracteres* interesan a la historia de la crítica: son su complemento, son la ejemplificación de los preceptos críticos. Por supuesto, en la tarea de Teofrasto había tanto de deber científico como de placer. Para ejemplos escolares, hubiera bastado con uno; y poseemos treinta, y de seguro que escribió más. La multiplicación de ejemplos no obedece a un plan necesario, como lo sería, pongamos por caso, el que cada silueta correspondiera a cada una de las pasiones que enumera Aristóteles. No: esta multiplicación sólo se explica por el gusto de la tarea. 3º Pero falta todavía otro efecto de valor histórico que sería absurdo desdeñar. Al trazar sus tipos, Teofrasto no puede menos de abarcar los

rasgos de la sociedad en que vive. De suerte que si la comedia de Aristófanes permite reconstruir la existencia cotidiana de los atenienses en época anterior, Teofrasto nos permite reconstruirla para los últimos lustros del siglo IV a. C. (§ 526).

4. Época y costumbres

512. Atenas ha sido derrotada. Ha tiempo que padece. Más de diez mil ciudadanos del Ática, más de la mitad de su población libre, sufren el destierro. El Pireo está ocupado por una guarnición macedónica. La ciudad ha dejado de ser un centro imperial, y se va volviendo una pequeña población que vive de gloriosos recuerdos. A la reducción del antiguo espíritu filosófico, responde la reducción del espíritu de la ciudad. Imposible ya discutir los grandes problemas al modo de los físicos, de Sócrates, de Platón, de Aristóteles. Ahora se discute lo cotidiano, y gracias. La Polis degenera en parroquia. A la telescopía sucede la microscopía. Todo, aunque gracioso, es ya diminuto.

513. Cuando una sociedad se da a sí misma en espectáculo, nace el mundanismo, que no es más que un verse vivir. Lo que se llama el "gran mundo" es lisa y llanamente la realización del sentimiento parroquial. Porque si las clases medias y humildes tienen que emplear parte de su tiempo en asegurarse la subsistencia, las clases privilegiadas ya no tienen absolutamente más ocupación que verse al espejo. El nudo de la corbata y la raya del pantalón adquieren entonces una importancia desmedida. El gran mundo es una parroquia de ricos incrustada en una metrópoli. Y cuando, en vez de una metrópoli ateniense, tenemos que habérnoslas con una Atenas ya provinciana, toda ella es parroquia; y en los ratos de ocio, falto de la antigua grandeza y de la antigua ambición, el vecino se dedica a juzgar al vecino. Como se trata de gente refinada, que ha acendrado ya los frutos de una cultura, este chismorreo se hace con elegancia, con arte. El costumbrismo naciente, no menos que la Nueva Comedia perfeccionada por Menandro, son las manifestaciones excel-

sas de un espíritu nacional empequeñecido y afligido. Si Teofrasto describe la época, sólo la época explica a Teofrasto.

514. Hay una conjunción entre este tipo de comedia y este tipo de costumbrismo. Poco trabajo cuesta a la crítica el encontrar paralelos aproximados, a lo largo de las literaturas. A Teofrasto y Menandro corresponden Hall, Overbury y Earle, de un lado; y de otro, Ben Jonson; La Bruyère a una parte, y Molière a la otra; aquí el *Tatler* y el *Spectator*, y allá, Congreve. En España, a poca distancia, Moratín y Somoza. Y si para México es más difícil buscar en la escena un parangón del *Periquillo Sarniento*, es porque la sacudida de la independencia no dejó prosperar el teatro, y porque Gorostiza se fue a España desde muy niño e hizo sus comedias para España, donde encuentra su lugar entre Moratín y Bretón de los Herreros.*

515. Esta conjunción supone, a su vez, una elaboración previa de la filosofía moral y una cierta madurez en las preocupaciones sobre la conducta. Como los términos sociales son mudables, una vez dada la fórmula filosófica hay que ponerla al día constantemente. Tal ha sido la labor de todos los Teofrastos. En la época de Alejandro, tal hicieron el propio Teofrasto y Eudemo; y otro tanto hará, bajo César y Cicerón, Filodemo de Gadara. Hall y Ben Jonson coinciden con la teoría de los humores, representada en las figuras de Hamlet y de Horatio. La Bruyère y Molière dan por supuesta la concepción del *honnête-homme*, especie de humanista mundanizado. Addison y Congreve corresponden al *man of sense*. Moratín hijo y José Somoza (en cuanto éste fue costumbrista, pues luego lo quemó la llamarada romántica) se mueven dentro de cierto academismo del gusto que es toda una teoría de la vida. Entre Lizardi y Gorostiza no puede buscarse un común denominador, porque lo que dio el primero, en su novelística, al espíritu de la independencia, el segundo no lo dio en su obra teatral, por razón de

* [*El Periquillo Sarniento* (1816), primera novela hispanoamericana, obra de José Joaquín Fernández de Lizardi (1776-1827), "El Pensador Mexicano", y Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), mencionados también en el § siguiente. E. M. S.]

su alejamiento, sino en su vida pública posterior, que ya toda nos pertenece.

5. Filosofía de la conducta

516. ¿Cuál puede ser aquella filosofía de la conducta que hace posibles los *Caracteres* de Teofrasto? Lo sabemos ya. Aquí es donde la *Ética* determina los *Caracteres* en un sentido muy profundo (§ 511). Teofrasto reposa sobre la moral del término medio, cuyos dos extremos nos presentan vicios o, ya en la silueta, caricaturas: lo escaso y lo excesivo, tópicos o lugares comunes en la obra aristotélica (§ 357-3°). Por supuesto, el que Aristóteles llame a la virtud "término medio" no autoriza en modo alguno a confundirla con la mediocridad; pero lo cierto es que tal confusión no ha podido evitarse.

517. Hoy tendemos a confundir este justo medio con una concepción mediocre y, para decirlo de una vez, harto burguesa de la conducta. El tipo normal —"magnánimo" ateniense, *honnête-homme* francés, "hombre equilibrado" de Ben Jonson, etcétera—, no parece ciertamente heroico. Busca, como decía Pericles, "la belleza sin costo". Ideal cómodo y estático, muy lejano del ideal que ha alumbrado todos los renacimientos. Porque todo renacentista, en todas las épocas de grandes mudanzas históricas, procuró más bien la belleza a cualquier costo, y a costa de todos los extremos. Según este punto de vista, el justo medio es un discreto recurso de salvación, o mejor de supervivencia, cuando no queda otro recurso. Según este punto de vista, afrontar todos los días el escándalo, como Alcibíades, es más noble que aprender diligentemente a aceptar la muerte, como Sócrates. Es cuestión de punto de vista. Puede considerarse, en contra, que la obra fecunda del espíritu exige cierta renuncia, cierta penumbra. No se trata ya de tragar la vida, sino de paladearla. El primer deber de la inteligencia es perdurar. El sabio no quiere morir de acaso, sino sólo de su propia muerte. Sabe que el arte es más largo que la vida; por eso se instala en postura de longevidad, de parsimonia. Pero dejando apar-

te la cuestión de principios y preferencias, es innegable que Teofrasto no reposa sobre una noción sublime de la conducta, sino sobre una noción afable y mesurada. Su máxima pudo ser aquel refrán: "Más vale paso que dure y no trote que canse." Su criterio, el del maestro de equitación que no juzga al jinete por las habilidades del galope, del salto o de la cabriola, sino por la regularidad con que sostiene el tranco seguro del caballo, la marcha uniforme en línea recta: sobria culminación de alta escuela. Nuestro Ruiz de Alarcón, que no en vano bebió en las fuentes de Terencio y de Plauto, deja traslucir un ideal de hidalgo cuya virtud principal es la decencia; pero nótese que la decencia alcanza, en él, cumbres heroicas.

518. La fortuna ulterior del libro de Teofrasto solamente puede entenderse conforme a una doble apreciación: su significado de asunto, y su significado de forma. Suelen repetir las historias que los *Caracteres*, tras un olvido de varios siglos, resurgen en pleno Renacimiento: Isaac Casaubon publica por 1592 aquella versión latina que hace época en la erudición europea. Esta afirmación sólo contiene una parte de la verdad: no toma en cuenta el otro concepto, el valor formal de los *Caracteres*. Pues como tipo retórico, en efecto, la influencia de los *Caracteres* no conoció interrupción. Desde el primer instante fue obra muy popular, estudiada, imitada y resumida en epítomes para los fines de la enseñanza, según se aprecia por la recopilación de Ussing. Aún la imita, en tiempos de Cicerón, el epicúreo Filodemo; y los bizantinos hasta le añadieron, en siete capítulos, unas breves moralejas finales. Compendiado el libro para servir de modelo al estudiante, logra deslizarse en los programas escolares de la Edad Media, sobre todo en el Imperio oriental; pero también en ciertos manuales pedagógicos que Roma preparaba para uso de sus colonias. De modo que estas "descripciones", como ya las llama Cicerón, se derraman por Europa, transportadas por el interés de la forma, aun antes de reconquistar su interés por el asunto mismo; y así la retórica occidental se impregna de tipos teofrásticos, sin reconocer todavía el espíritu de Teofrasto. Porque este espíritu

necesitaba que cierta filosofía de la conducta alcanzara, nuevamente, una etapa de madurez.

519. Pero hemos asegurado que tal filosofía de la conducta, en la época que estudiamos, abarca igualmente a Teofrasto y a Menandro. ¿Cómo entenderlo, si el uno es imagen de la prudencia y al otro, a veces, hasta se lo llama romántico?

6. Teofrasto y Menandro

520. No lleva muy lejos la rutinaria comparación entre Teofrasto y La Bruyère. Cien perspectivas históricas contribuyen a la ilusión óptica: hay estrellas dobles que sólo lo son por nuestro error. En cambio, la comparación entre Teofrasto y Menandro puede darnos alguna luz. ¡El prudente Teofrasto, el ya romántico Menandro! ¡Ah, pero bajo la denominación de romántico se esconden mil cosas diferentes! ¿Qué tienen de común las colosales y apenas humanas pasiones de los grandes trágicos, formas teóricas de la pugna entre los destinos, con los afectos personales, concretos, que interesan a la Comedia Nueva? También se ha llamado a Eurípides romántico; y Aristófanes, el "maratoniante", despreciaba ya en Eurípides los héroes de carne, junto a los marmóreos bultos de Esquilo. Y, sin embargo, entre el romanticismo de Eurípides y el romanticismo de Menandro (hasta donde lo revelan sus fragmentos) hay una distancia notoria.

521. No digamos, pues, romanticismo, término de múltiples sentidos. Digamos, simplemente, cambio de aspecto. Aquella bifurcación inicial entre la tragedia y la comedia, irreducibles para Aristóteles (§ 400), camina por pasos contados a la convergencia. Mientras, por una parte, la tragedia se fue acercando a las cosas individuales, la comedia se fue permitiendo la mezcla del dolor y la risa. Después de todo, esta risa dolorosa posee también función catártica. Una indiscutible autoridad del *pathos* moderno, Charles Chaplin, ha dicho, comentando su película *El Dictador*: "Hay algo saludable en la risa, en reír de las cosas más trágicas, y has-

ta de la misma muerte. Si nos sentimos incapaces de reírnos de ellas una que otra vez, será porque estamos ya más perdidos de lo que nos figuramos."

522. Pero no se juzgue, por eso, que Menandro logra emanciparse, en teoría, de la conducta prudente. El justo medio sigue siendo la lección de la Comedia Nueva. Y también el costumbrismo la invade, aunque bajo el manto de la amenidad episódica. De otro modo no se entendería que Plauto y Terencio deriven de Menandro; de aquellos latinos, nuestro Ruiz de Alarcón; de éste, *El mentiroso*, de Corneille; y de *El mentiroso*, el teatro de Molière. De otro modo no se entendería que las máximas de Menandro hayan merecido el recuerdo de San Pablo, como aquella que por sí sola ilustra el punto discutido: "Las malas frecuentaciones corrompen las costumbres", noción digna de las *Liaisons dangereuses* que está muy abajo del plano de la tragedia antigua.

523. Lo que sucede es que Teofrasto es retórico, y Menandro es literato. De aquí que, en los fragmentos salvados de las comedias, la mayor libertad de la función poética consienta irisaciones de melancolía y de dulzura —equiparadas provisionalmente al romanticismo— e implacablemente ignoradas por la geometría de los *Caracteres*.* Menandro, y no Terencio, fue el primero que dijo: "Hombre soy: nada humano puede serme ajeno." De él son también aquellas palabras:

> Los amados de los dioses mueren jóvenes.
> Dulce la vida, si puede encontrarse grata compañía, porque vivir en soledad no es vivir.
> Triste mortal: no pidas alegría, sino resistencia al sufrimiento.
> No vivimos como queremos, sino como podemos.
> Una gota de felicidad es más que un tonel de razón.
> Gozo llamo yo a contemplar el sol que nos alumbra, vino del mundo; y las estrellas y las aguas y las nubes y el fuego.

* Nada cuesta recordar que hay instantes de melancolía en Homero, cuando dice —casi— que las generaciones pasan "como verduras de las eras", o "como las hojas del bosque", según más tarde dirá Simónides. Mimnermo habla de la vejez con melancolía. El mismo curso de las estaciones despertaba en la mente griega un sentimiento melancólico. Sobre la vejez, Sófocles, *Edipo en Colona* (§ 185).

524. Melancolía, dulzura, sí; pero penetradas de resignación y de aquella templanza media que, tras de llamar aristotélica, también pudiéramos llamar horaciana. Destellos poéticos que irradian entre los cuadros grotescos de la Comedia Nueva; de cuya crudeza dan testimonio tanto los vestigios arqueológicos —máscaras, frescos, vasos— como la progenie latina que tales obras engendraron: prostitutas, terceras, hijos ilegítimos, niños expósitos, divertidos bribones, esclavos insolentes, aventureros. La fábula, en cierto sentido de la palabra, tiene giro romántico. Los caracteres o personajes no pasan de caricaturas en los dos extremos del justo medio. Y si el ideal no se manifiesta con la nitidez de Teofrasto, es porque Menandro, con todos sus encantos, no era hombre de ideales firmes, ni acaso de vida muy regular. En él se percibe claramente la vacilación de aquellos principios que, tras de sostener la Polis, habían claudicado con la Polis. Su comedia es la comedia del desencanto, como lo son en otro orden las doctrinas del cínico, del estoico, del epicúreo.

525. El empuje militar del bárbaro derriba los monumentos seculares. El comediógrafo elegante, que no tiene las responsabilidades del rector del Liceo, se consiente quejas y burlas, hace mofa de su propio dolor. El maestro, que no tiene la libertad del cómico, ofrece los recursos de la sabiduría moderada. En Menandro no hay atisbos de religión, ni aun de amor a Atenas. Pero no puede salir de Atenas, aunque lo convida el Tolomeo. Lo tiene pegado a Atenas la costumbre y, si se permite el equívoco, su comedia está pegada a Atenas por la copia de las costumbres. Su misma predilección por los personajes femeninos, tomados de la vida diaria —hembras esclavizadas y explotadas por el soldado— demuestra, aparte de la inclinación del temperamento, que aunque el poeta, en sus ratos de inspiración contempla el sol y el mar, cuando convierte sus miradas al mundo se vuelve realista; es incapaz de proyectar hacia la idea los rasgos universales del hombre, al modo que lo hacían sus abuelos del teatro; y entre los dos sexos, escoge el que sin duda dependía más de la cotidianeidad, del barrio y de la casa. Menandro es propia figura del contraste entre la brutalidad de la épo-

ca, que Atenas padece, y la sensibilidad en que el ateniense ha transformado su herencia de cultura. "Tendrá el mentir por costumbre / Y por herencia el valor", decía Ruiz de Alarcón en *La verdad sospechosa.** De Menandro puede afirmarse que tiene la vileza en la descripción de las costumbres, y la delicadeza en las quejas con que se alivia.

7. Un ateniense cualquiera

526. Explicaremos, con una reconstrucción aproximada, el tipo equilibrado que presuponen los extremos establecidos por Teofrasto. Tomando por guía los *Caracteres*, podemos crear un carácter más, implícito y disimulado en los otros treinta: el ciudadano medio de Atenas. Podemos seguirlo a lo largo de todo un día, desde que se levanta hasta que se acuesta (§ 511-3º). Helo aquí, con sus cualidades y sus defectos no muy exaltados; mezclado, como la naturaleza misma, de todos los distintos humores que Teofrasto quiso aislar en su análisis. Es algo apocado y algo atento a la murmuración. Procura evitar los incidentes. Si no fuere absolutamente irremediable, preferiría no ser malo ni pasar por malo. Es el hombre modelado por el roce con los vecinos. Es el canto rodado. Responde a las frases hechas sobre la conducta. Sabe que "en boca cerrada no entran moscas"; se cuida de "no mentar la soga en casa del ahorcado"; no quiere "cogerse los dedos en la puerta". Y aquello de "ni poco, ni mucho", "ni el primero, ni el último", parecen ser las normas de su tranquila existencia.

527. Su casa es decorosa y modesta, amplia sin extremo. Nada de maderas macedonias, obtenidas por concesión del regente Antípatro, a quien ni siquiera pretende ni intenta conocer. Nada de juego de pelota o pequeña palestra privada que ofrecer a las conferencias del sofista de paso por Atenas, o a las sesiones de músicos y maestros de armas. Ni tapices persas; ni redomas abombadas de Turio; ni costosos huesecillos de gacela para los juegos. Y, en materia de animales domésticos, nada de falderillo maltés, que merezca a

* [Cf. *Obras Completas*, 1959, II, p. 434, vers. 1910/1911. E. M. S.]

su muerte un pequeño monumento fúnebre; ni mono amaestrado; ni grajo con su escalerita y su escudilla de bronce, que todo eso es ostentación. A lo sumo, un "tityro", o unas palomas de Sicilia para que se diviertan los niños; y, desde luego, los caballos.

528. Su vida familiar es sencilla, y conforme con la antigua costumbre: para con la esposa, liberal y un poco distante; para con los hijos, puntual y cuidadoso; para con los servidores, magnánimo; para con los vecinos, paciente. Aunque su mujer no trajo una famosa dote, bien puede él pagarle su esclava, que la ayude en los menesteres diarios, que la acompañe a los comercios de prendas femeninas —donde él se abstiene de comparecer, que sería cosa inusitada—, y que la prepare sus comidas aparte, como es de rigor. De tiempo en tiempo, la reprende con suavidad, para que modere aquel hábito de hablar a gritos y de hacer inútiles aspavientos.

529. De sus tres hijos, el pequeño está todavía en edad que la nodriza le mastique previamente los alimentos, como hacen con sus polluelos las aves. Al mayor, cuando llegó a la pubertad, le mandó dejar los cabellos largos en el templo de Héracles, sin incurrir en el desperdicio de enviarlo hasta Delfos; y ahora que frisa en los veinte, lo tiene haciendo su aprendizaje militar como guardia de la frontera. El de en medio concurre a sus estudios con el pedagogo que lo gobierna, y se le pagan regularmente sus escotes para las fiestas de las Musas y los muchos actos escolares del mes Antesterión (de febrero a marzo). Cuida de que sus hijos no den en preguntones, ni adquieran maneras soeces, como sonarse en la mesa, o llevarse el manto a la boca para dar a entender que se sofocan de risa. Y cuando conversa con ellos, les enseña siempre a dar tiempo a que hable el interlocutor, pues los sabios aseguran que el diálogo es la disciplina del conocimiento.

530. Para su servicio personal, conserva su esclavo, que carga con su dinero y con sus compras y le echa las cuentas

en el ábaco. Se encarga también de dar el forraje a las bestias o de abrir la puerta a los amigos, cosas que no debe hacer por sí misma una persona bien mirada. Como su esclavo es leal y cuidadoso, y no se le cobran los jarros rotos, no tiene él que llevarlo siempre delante por la calle, de miedo que pueda escapársele. Y no se permite confidencias con él, que es costumbre de mal nacidos. Nunca pensó en adquirir uno de esos esclavos obreros que ceden al amo parte de sus ganancias, porque le parece mezquindad. Que en cuanto a alquilar bufones, no está él tan loco para semejantes despilfarros; ni tampoco soportaría uno de aquellos parásitos que pagan con chistes la comida. Dudó si recibiría un esclavo negro, pero era excesivo lucimiento. También tiene en casa su esclava panadera. Aunque es guapa, él se abstiene de enamorarla o de acercársele con pretexto de ayudarla a moler la harina, para que no se diga de él lo que se dice de otros cuyo nombre es mejor callar.

531. Entre los vecinos, nunca falta alguno que se ofrezca a arrullar al pequeñuelo en los brazos, aunque por dentro se dé a los diablos, o que ande regalando al segundo con manzanas y peras, jugueteando con él y exclamando: "¡Todo a su padre!", para así halagar a su padre. Pero el padre se hace desentendido y, aunque le parezca de mal gusto, perdona estas pequeñas adulaciones, descontando de antemano lo que habrán de costarle. Abomina de aquellos que, al pasar delante de su casa, andan siempre recogiendo el higo, la aceituna o el dátil caídos del cercado ajeno; o que se le hacen pegadizos cuando se dirige a los baños públicos y, sacando cubos del agua que para él se calienta, se asean a costa suya con toda insolencia y descaro. Pero la peor manía entre vecinos es aquella de pedir constantemente cosas prestadas: cuándo un arado, una cesta, un saco, una hoz, una torcida, unas bandeletas; cuándo algo de paja, cebada, sal, orégano, comino; y, como se les dé confianza, los pasteles del sacrificio y hasta la platería de los festines. Lo tolera hasta donde puede, y no es esquivo con quienes lo buscan en su casa. Nunca se niega a los visitantes, aunque esté comiendo o bañándose, pues es de orgullosos mandar-

les que vuelvan otro día. Cuando tiene huéspedes extranjeros, los hace comer a su propia mesa, que es muy desairado dejarlos solos a sus reflexiones, además de ser un poco expuesto.

532. Todos saben que vive sin penuria y sin abundancia; que maneja con discreción sus economías; que sólo presta sobre fianza segura; que nunca se adelanta a cobrar intereses antes de los plazos mensuales; que sus lucros se rigen por las mejores reglas y, según el riesgo, van del 2 al 18 % anuales; que no cobra intereses sobre intereses demorados; que, por principio, rechaza toda petición para préstamos de aventura, como esas transacciones marítimas en que el capital puede perderse íntegro, si hay naufragio o piratería, o puede duplicarse de un golpe si el barco llega a puerto seguro. Suele negociar en las exportaciones, pero a precio fijo: salinas de Ática, aceitunas para Bizancio, miel del Himeto para Rodas; y aun perros laconios que se envían a Cícico cuando hay medio. Pero sus ganancias son prudentes y no atraen la envidia, ni a los pedigüeños que quieren albricias por todo. Ama más la seguridad que la riqueza. Y si no ha podido evitar litigios, es que nadie escapa a esta dolencia de la vida ateniense de que ya Aristófanes se quejaba; y porque todavía es más irritante caer en manos de árbitros que, a lo mejor, en vez de discutir la causa en el templo quieren despacharla andando por la calle, para dar así a entender que están agobiados de quehaceres; o que se empeñan en exagerar las cortesías para ambos contrincantes; o consideran de muy fina política el fallar contra el nacional y en servicio del extranjero.

533. En todo caso, su posición lo tiene a salvo de que le caigan encima las liturgias o prestaciones que el Estado impone a los muy ricos: la Trierarquía o contribución para barcos; la Coregia trágica, cómica o ditirámbica, sufragio de espectáculos públicos; y sólo queda expuesto a las capitaciones que vota la asamblea en caso de apuro. Tampoco logra eludir del todo, claro está, esa plaga de las cotizaciones entre varios para ayudar a algún amigo arruinado. Pero no

corre riesgo de que los metecos lo requieran para ciudadano patrono. Más vale así: nunca sabe uno con quién trata.

534. Cumple con las instituciones, que para ser feliz se hizo la virtud. Los estrategas de las diez tribus le quedan muy altos, y no anda queriendo acercárseles en teatros y lugares públicos. Tampoco solicita a los nueve arcontes del Colegio, y menos al supremo que bautiza el año con su nombre. No aspira a acompañar a éste entre los diez notables que lo rodean en las procesiones Panateneas o en las Dionisiacas urbanas. Pero está bien con los superiores de su demos, a cuyo lado puede tocarle combatir en cualquier momento. Y nunca falta en los cultos y comidas religiosas de su fratría. Por cierto que ayudó a uno de sus miembros en algún pleito, como sinégoro o defensor amistoso. Llevó de memoria un discurso que le preparó un filósofo del Liceo, discípulo de Teofrasto, quien no quiso cobrarle nada por el servicio. No se burla de los cultos, pero no será él quien dispute el cirio más grande en los misterios eleusinios por Deméter, del mes Boedromión (setiembre a octubre); ni en las Apaturias de Atenea y Hefesto, que se celebran en el mes Pyanopsión (de octubre a noviembre). Aunque, cierto, de diciembre a enero, en el Posidón, no le disgusta acercarse, cuando puede, a las Dionisiacas rústicas. Ni podía naturalmente ser ajeno a las Dionisiacas urbanas, de marzo a abril; tiempo en que, además, todavía no hay muchos negocios, porque apenas se reanuda la navegación, interrumpida por el invierno. Cumple también con los funerales de sus amigos, encaminándose si hace falta a la puerta de Atenas, para acompañar los cortejos hasta el Cerámico.

535. Procura que su presencia no llame demasiado la atención en las calles ni en las reuniones. Las hablillas están al orden del día. En aquella ciudad empequeñecida, el mensaje de viva voz, a falta de diarios, corre en un instante, ejerce funciones de publicidad, quebranta las íntimas puertas. El Pórtico del Pecilo, con su galería cubierta y sus bancos que serían tan propios para filosofar, no pasa de ser un mentidero de ociosos, donde se comenta el último escán-

dalo. A poco que uno se descuide, ya está asediado de noticiosos de la vida ajena, de preguntones, de litigantes, de falsas caras compungidas que dan el pésame por el pleito perdido, de pedigüeños, de sicofantes o delatores, esos chantajistas a quienes llaman "perros del pueblo". Todo se escarba, se escudriña, se juzga. No puede uno hacer nada a su gusto. ¿Quieres verte en lenguas? Sal por ahí con un bastón torcido a la lacedemonia, que tal parece fuera un exceso. Si te cortas el pelo a rape, es por gastar menos con el barbero. Si no te lo cortas lo suficiente, es por imitar en lo exterior el descuido de los filósofos. Hay quien le examina a uno el calzado, a ver si lo lleva muy grande al modo de los patanes, muy claveteado al modo de los engreídos, o si son suelas remendadas, indicio seguro de avaricia. Hay quien se acerca sólo para averiguar con disimulo si nos perfumamos con la grosera menta silvestre, o si usamos aceite rancio, o bien ungüentos de calidad; si cuidamos de las uñas y de los dientes, si nos rasuramos o no las axilas, y hasta si incurrimos en la puerilidad de arrancarnos las primeras canas de la barba.

536. Eso sí, aunque lo motejen, nuestro pulido ateniense cuida del correcto corte y la debida largura de su manto. Que nada hay más aborrecible que esos mantos hasta las rodillas, o esa fea costumbre de terciarlos al sentarse, descubriendo las pantorrillas inmundas, nueva moda de jovencetes. Y el manto ha de ser de lo mejor, y nuevo, y nunca vuelto de revés, aunque rabien los habladores, que para eso mejor sería vestirse de cuero como los labriegos. Y se le ha de llevar con frecuencia al batanero, para que luzca siempre limpio, teniendo a la mano otro de repuesto para no verse en el caso de pedirlo prestado según hacen los desaprensivos. Y al batanero se le ha de exigir que lo limpie debidamente, sin ese derroche de arcilla que sólo sirve para disimular las manchas.

537. Por la calle cuida su continente. No cae en esas boberías del pueblo, que se detiene a ver pasar un buey, un chivo, un asno, como si nunca antes los hubieran visto. No

se entromete en escuelas y gimnasios para quitar el tiempo con sus charlas inoportunas a muchachos, maestros y pedotrivas. No se atraviesa en las riñas de desconocidos, que es más jactancia que buena intención. No exhibe su talle o sus prendas al pasar junto a las cortesanas. No entra en la barbería o la perfumería hablando fuerte para que todos le oigan, y enterando a todos de que el cuerpo le está pidiendo una orgía, y de que "Esta noche me emborracho", como dice el tango platense. No hace lujo de noticias frescas, y si las llega a tener, se las calla. No finge saber lo que ignora, ni recomienda, solícito, la purga de eléboro al primero que oye quejarse de su mala salud. No aburre a sus compañeros con la pesadilla que tuvo anoche (Quevedo, aunque escribió sus *Sueños*, censura al que de veras abusa de contar sus sueños). Y, cuando va de visita, procura que los oficiosos lo ignoren, para que no lo pongan en ridículo anunciando su llegada unos minutos antes.

538. También hay que ver por cuáles calles se transita. En algunas hay banqueros ruidosos; en otras, vendedores ambulantes, siempre desconfiados de la moneda usada, o que nos asquean guardándose la moneda en la boca. Hay titiriteros; hay charlatanes que tragan puñales y sacan piedras de las orejas; hay cantores y —digamos— murguistas; hay barracas de música en las ferias; hay escondrijos de tahures y peleas de gallos. Hay rateros que se le llevan a uno el manto al menor descuido; o que aprovechan cualquier distracción en los mercados para sustraer un trozo adicional de pescado en salazón, un puñado más de lentejas, de nueces, de bayas de mirto, o de esos pepinos que venden en verano. Finalmente, hay plaga de adivinadores. La gente ha dado en supersticiosa y consulta todos los presagios. ¡Y a lo mejor el presagio se reduce a un saco de harina que amaneció roído por una rata, al canto de una lechuza, al salto de una comadreja! El *Coes* es un día nefasto, como el día 4 y el 24 del mes. Mal agüero pisar una tumba, tropezar con un perro muerto, acercarse a un barrendero o a una parturienta, dar con un loco o epiléptico. Los amuletos más socorridos son el olivo, el ajo, la cebolla marina, el aguamar, el cadáver

de un perro recién nacido. Contra las apariciones nocturnas, se invoca a la diosa Hécate. Contra la lechuza, se grita: "¡En el nombre sea de Atenea!" Contra los peligros de la navegación, se prefiere la iniciación en los misterios de los Cabiros de Samotracia. También se acostumbra, como conjuro, arrojar tres piedras, o el invocar al dios oriental Sabacios contra la mordedura de la serpiente. Y muchos abusan de las purificaciones órficas. ¡Señor, lo que ha venido a ser nuestra Atenas! ¡Qué dirían nuestros gigantescos abuelos!

539. Cuando nuestro ateniense va al teatro, escoge una buena localidad; se hace llevar por su esclavo un cojincillo para el banco de piedra —como hoy se acostumbra en las gradas de los toros—, porque sentarse sobre el manto doblado al revés es una deshonra; y se encomienda a Dionysos para que lo libre de las calamidades del caso; a saber: sentarse detrás de un espectador que se las arregla para estorbar la vista de la escena; o al lado de uno de esos comunicativos y espontáneos que todo lo quieren comentar; o de uno de aquellos dormilones que se quedan solos roncando después del espectáculo; o de un tonto que aplaude a deshora; o de un rústico que eructa en mitad de un canto del coro; o de un aguafiestas que silba al actor favorito; o de uno de esos que arman camorra porque quieren colarse sin pagar o que llegan cuando la representación está muy avanzada, para que los porteros se apiaden y los dejen entrar de balde.

540. En sus sacrificios, es algo rumboso, pero sin exhibiciones de nuevo rico. Aunque la carne es cara, no manda colgar a la puerta el cuero y la cabeza del buey para que todos sepan que hubo matanza. Tampoco guarda la carne en sal para que le dure muchos días. Fuera de la parte reservada a los sacrificadores, la demás la ofrece en un banquete. Y si se trata de algún gran festejo familiar, envía buenas piezas a sus amigos. En tales festines, nunca faltan el *kykeón* —especie de "cocktail" de vino, harina, miel y menta—, ni el vino mezclado en las cráteras. Tampoco faltan las danzantes y tañedoras de flauta, aunque sea alquila-

das en el próximo lupanar. Y después —pero una vez que se ha bebido, para que el vino le sirva de disculpa, que esto es lo decoroso— no se niega a dar unos pasos contorsionados del famoso *Córdax*, o a cantar alguna cancioncilla y, en último caso, a hacer una corta recitación. En todo lo cual, pronto lo van imitando sus huéspedes. Porque es de melancólicos o de necios el rehusarse a las alegrías cuando de estar alegre se trata. Y ya Aristófanes se burlaba de aquellos muchachos que, en las fiestas, consentían a lo sumo en declamar alambicadamente unas cuantas líneas de Eurípides, "último grito de la moda" en aquellos tiempos.

541. A veces, a solas, sonríe recordando su juventud. Era aquel club de los Decadistas, que se reunían siempre a solazarse el décimo día del mes. De todo había entre ellos, pues la dulce edad no es exigente: El petulante que consagró como exvoto un dedo de bronce cuando sanó del mordisco que le dio Filina en el meñique; el vanidoso que, cuando salía a caballo en las procesiones, paseaba después todo el día por el ágora sin querer quitarse las espuelas; el otro buscón que empezó llamándose Sosías, nombre servil, se hizo decir Sosístrato cuando consiguió entrar en el ejército, y ahora, que era personaje público, no se apeaba de Sosidemos: gente innoble por inclinación que, sin llegar a ser aviesa, sólo gusta de rodearse de bribones y de malas causas. Había un corega vencedor, de quien acostumbraba burlarse toda aquella alegre partida: era tan pobre que, a su triunfo, sólo pudo dedicar en el altar de Dionysos una modesta tablilla con su nombre. Y al fin acabaron pagándole entre todos una inscripción en mármol, con bajo relieve y estatuilla, que era otra manera de extravío. ¿Y las serenatas amorosas, que por nada se perdonaban al que le caían en turno, aunque su amante estuviera metida en cama con la fiebre maligna? ¿Y los caballos de la cuadra paterna, sus compañeros de armas y de correrías campestres? . . .

542. Cierta vez que estaba de vena, hasta se le antojó escribir unos versos en recuerdo de sus caballos. Abrió su Aristófanes por aquel pasaje que dice: "Lo que sabemos de

nuestros caballos nos mueve a elogiarlos. Dignos son de la gloria, que en numerosas ocasiones resistieron junto con nosotros ataques y combates." Recordó su Homero en aquel lugar sobre los caballos de Aquiles: el Xanthos, el Balios y el Podargo, que hoy traduciríamos más o menos: el Zaino, el Tordillo y el Veloz. Y, tras de pensarlo unos instantes, comenzó así:

Sámfora, Copatías, Copaforo,
mis tres caballos griegos
ágiles en la guerra y en los juegos,
y el relincho sonoro
que saludaba el pasto de los medos...

Pero se detuvo, indeciso, y nunca pudo continuar, porque decididamente no se daba bien con las Musas.

543. Y desde el fondo de los siglos, sobre aquella Atenas venida a menos, resuena majestuosamente la oración de Pericles:

> Dignos de honores los remotos abuelos, y más todavía nuestros padres que, con el esfuerzo de sus brazos, nos han trasmitido la herencia acrecentada. Pero es a nosotros sobre todo, a los adultos de hoy en día, a quienes debe nuestro imperio los mayores ensanches de su grandeza, y nuestra república el bastarse sola así en la guerra como en la paz.—Nuestra Constitución nada tiene que envidiar de pueblos vecinos; y más que imitarlos, les sirve de modelo.—Contamos, para reposar nuestras fatigas, con numerosos esparcimientos, juegos y festejos anuales. Nuestra ciudad está abierta a todos; no hay ley que repudie al extranjero, o lo prive de compartir nuestras instituciones y nuestras alegrías, de que hasta los mismos adversarios pueden, si desean, aprovecharse.—Amamos la belleza sin costo, la filosofía sin molicie. Sabemos juzgar de las cosas y también concebirlas.—No creemos que el discurso dañe a la acción. Pensamos, al contrario, que lo peor es ignorar las palabras antes de ejecutar los actos. Mezclamos, en las empresas, la audacia y el juicio; al revés de aquellos cuya audacia es hija de la mera ignorancia, y cuyo juicio sólo sirve para maniatarlos.—Nuestra república es la escuela de Grecia.—Nuestros héroes tienen por tumba el universo.

XI. CONCLUSIÓN

544. EN EL capítulo primero hemos anticipado un resumen de las limitaciones y conquistas de la crítica griega, desde un punto de vista histórico. De las tres funciones literarias fundamentales, lírica, épica y drama, hemos visto cómo la crítica de la Edad Ateniense soslayó la primera, cómo tendió a refundir la segunda en la tercera, y cómo todavía en ésta prefirió —hasta donde alcanzan nuestros testimonios actuales— enfocar la fase grave, la tragedia, usando sólo de la comedia como de una ilustración al margen. Ello se aprecia singularmente en Aristóteles, que recoge la cosecha de aquella edad. La lírica, de temprana evolución, queda en penumbra. La épica, ya casi agotada, parece que se reincorpora en la tragedia. La tragedia, a su vez, viene a ser la forma eminente de la literatura, y lo que en particular se dijo de la tragedia, se dijo en general de toda la literatura. En cuanto a la historia y a la oratoria, sentimos que son cuerpos extraños arrastrados en el proceso, aun cuando de paso hayan dado bases para la valoración de la prosa.

545. El lento examen a que nos hemos entregado nos permite intentar ahora alguna conclusión de concepto, conforme a nuestra visión contemporánea; ya no histórica, sino anacrónica, como tiene que serlo toda cuenta que se saca en limpio. La investigación que acabamos de hacer se reduce a preguntarnos cuáles son los criterios que la Edad Ateniense aplicó a la estimación de la literatura. Varios eran los criterios posibles: el religioso, el ético y el político, reducibles a uno, el formal o preceptivo, el estético.

546. Ahora bien, a lo largo de nuestro viaje no ha podido menos de impresionarnos la escasez con que se demuestra el criterio puramente estético. Cierto, Platón edifica una estética general, pero ya hemos visto las consecuencias fatales que ella tuvo para establecer el lugar de la poesía. Esto,

sin contar con que tal estética se mantiene en la zona de la filosofía y no baja hasta la verdadera crítica literaria. Aristófanes percibe y revela el sentido de la crítica independiente, caso de verdadera anomalía que no tuvo descendencia de pronto. Pero todavía entremezcla constantemente su estimación con criterios no estéticos, como si lo obligara a ello el hábito mental de su tiempo, y en parte también por la necesidad de satisfacer a su público, que no era una academia de letras. A veces llegamos a sentir que el puro valor de la belleza se descontaba como un supuesto tácito. Y otra vez citamos el grito irritado de Saintsbury: "¿Acaso la Antigüedad toda se ha pasado la consigna de desconocer en la literatura el placer estético?" (§ 492). Esta conclusión sobre el criterio extraestético de la crítica en la Edad Ateniense parece una verdadera blasfemia, si se considera que la Edad Ateniense nos ha legado las obras más hermosas de la literatura universal. Pero una cosa fue la creación y otra la crítica.

547. ¿Admitiremos, pues, que la creación literaria puede dispensarse de la crítica expresa, y mantenerse en aquel estado de inconsciencia que Sócrates denunció en los poetas, lo que a todas luces repugna a nuestro actual sentimiento? ¿O admitiremos que hay épocas en que la belleza se produce por inercia vital, épocas de tal suerte bañadas por la luz de la belleza, que la belleza es una atmósfera apenas solicitada por el artista, y que la belleza se da como un subproducto de otros efectos conscientemente buscados? El solo planteo del problema tiene algo de temeroso y temerario, y aun puede desacreditar al que lo propone. Y más en el caso de un contemporáneo, que difícilmente se conforma, en este extremo, con las meras explicaciones místicas: El tonto de Tínico, decía Platón, es capaz, bajo el imperio del dios, de escribir el más bello de los peanes sin saber lo que hace. El problema es doble: uno es el crítico que lleva adentro el poeta; otro es el crítico exterior. Habría que emprender un hondo examen sobre la función de uno y otro en el misterio genético del poema.

548. Queda otra salida: el aceptar que el reconocimiento del valor estético como valor autonómico es relativamente moderno, y que su mismo arraigo en todos los intrincados suelos del alma ha determinado el que sólo se logre aislarlo en época tardía. Aun así, se mantiene todavía el enigma: ¿Puede, pues, alcanzarse la obra de suma belleza sin una percepción teóricamente autonómica de la belleza? Porque si algo ha venido a desatar el impulso del "estetismo" es precisamente el arrobamiento con que los renacentistas contemplaban el espectáculo de la antigua Grecia, como fenómeno estético por excelencia. Y esto, lo mismo puede afirmarse para la literatura que para las artes plásticas, concediendo que la música no entre en esta cuenta. Así, pues, no es la "sonrisa de Grecia", no es el "milagro griego", sino que es el "enigma griego" lo que se ofrece a nuestras reflexiones y a nuestro asombro.

549. Nada hay que añadir sobre el criterio formal o preceptivo, que vimos nacer entre los retóricos y sofistas, madurar en Aristóteles, y derivar desde aquella cima en mil torrentes que todavía riegan y hasta inundan por mil regiones el territorio de la crítica. Verdad es que tales torrentes acarrean algunas especies estéticas, pero no en pureza. Porque las aguas son turbias, y constantemente disuelven la noción de belleza en otras nociones, ya de utilidad, ya de economía, ya de respeto a los hábitos arbitrariamente erigidos en dogmas.

550. En cuanto al criterio ético-político (secundariamente educativo), creemos haber insistido lo suficiente en la preocupación dominante por construir y robustecer la Polis. Tal preocupación aparece con los albores mismos del pensamiento filosófico. En nombre de ella, Platón desterraba la poesía o le echaba frenos de hierro. Y cuando Aristófanes se cansa de oír a las sombras de Esquilo y de Eurípides arrojarse y devolverse sus argumentos literarios, hace que Dionysos las someta, como a una prueba sin apelación, a la pregunta sobre cuál es la mejor conducta del político y cuáles son los medios para asegurar la felicidad de Atenas. Más

tarde, al rodar al suelo la ambición y la esperanza de Atenas, con ellas parecen derrumbarse también los altos estímulos de la crítica literaria, que se empequeñece a ojos vistas en la hora del desencanto.

551. En cuanto al criterio religioso, que en cierto modo se relaciona con el criterio ético-político, nos lleva a reflexionar sobre el punto de imantación hacia el cual se mueven las artes atenienses, por mucho tiempo consideradas exclusivamente como efectos del estetismo puro. Es indiscutible que la imantación religiosa orienta la poesía helénica. Para reconocerlo así, hay que remover dos obstáculos: Homero y Aristóteles. El primero es un caso de refracción; el segundo, un caso de abandono. Esta observación de alcance limitado no merma en manera alguna, ya se entiende, ni la calidad poética del uno ni la calidad filosófica del otro. Hablemos de Homero: para el caso, nos da lo mismo un Homero que varios Homeros o varias generaciones de Homeros.

552. Se ha repetido hasta la saciedad que toda Grecia está representada en Homero. Sin embargo, conocemos ya las objeciones de la filosofía contra la figura religiosa, o irreligiosa, del universo homérico. Y sabemos ya que Platón no acepta a Homero, desde su punto de vista político, para maestro ejemplar de Grecia. Homero, con su enorme bulto, obstruye el paisaje. No es, como se afirmaba en otro tiempo, un primitivo, un hijo inocente de la tierra. Es un bardo cortesano que canta para los príncipes aqueos, invasores nórdicos, y que fragua, con las supersticiones antropomórficas de éstos, aquella "composición poética" que es el Olimpo. El bardo ha sido entregado al conquistador como rehén, que eso y no otra cosa quiere decir el nombre "Homero". La invasión aquea, origen de la llamada Edad Media Helénica o Edad Heroica, significa una perturbación. En buen hora reconocemos que tal perturbación haya sido provechosa, por cuanto impide que la civilización egea se momifique en los sueños orientales. Pero creemos, con Burnet, que el creador de la Nueva Grecia no es el rubio nórdico de las invasiones, sino el mediterráneo moreno que vivía ya

en su propia casa. Éste, en las regiones jónicas donde persistían los elementos de la vetusta civilización egea, continúa la obra de sus mayores y funda para el mundo moderno las bases del arte y de la ciencia. Hesíodo, que representa aquella profunda continuidad vernácula llamada *grosso modo* el orfismo, ha visto ya que la Edad Media Helénica es una ruptura en el desenvolvimiento normal de su pueblo. Él canta para su pueblo y no para príncipes extraños. En Homero se nota la vacilación o el cambio de voz, según que hable de las divinidades autóctonas que lo subyugan, o de las imágenes olímpicas que no le infunden recogimiento místico. En Hesíodo se nota la autenticidad del sentido religioso. Su Teodicea sólo padece por el empeño artístico de reducirla a sistema, cuando realmente nace de un fondo popular informe y difuso.

553. Por eso también, con el ejemplo de la Ío esquiliana, hacíamos ver que la tragedia no es de directa inspiración homérica, sino que viene de más hondo y más lejos. El que la tragedia repita algunas veces las fábulas y los nombres de Homero no debe confundirnos. La interpretación, la inspiración es otra. Por eso decíamos que las fábulas olímpicas de Homero, el "revolcadero de dioses" en la palabra del clásico español, nunca hubiera dado tragedias, sino óperas bufas. La reacción contra Eurípides, tan largamente sostenida por la comedia y por la opinión popular, y representada en Aristófanes, significa el disgusto del sentimiento religioso arcaico y profundo contra una figuración demasiado humana y profana de las creencias, convertidas ya en adulterios privados.

554. Y esto nos conduce al segundo obstáculo: a Aristóteles y su olvido del sentimiento religioso, de los orígenes místicos del drama. El punto ha sido tocado varias veces en el curso de nuestro estudio. Adviértase que, para los días de Aristóteles, el drama se ha vuelto laico. Adviértase que Aristóteles trabaja sobre residuos, como un arqueólogo que hubiera perdido la intuición del fenómeno, y lo redujera a consideraciones externas y formales. De aquí, como hemos

dicho, que no reconozca en los grandes trágicos aquella función que ejercieron para el sentimiento místico de su pueblo, comparable en cierto modo a la que ejercieron los profetas entre los hebreos. Recuérdese, a este respecto, el nacimiento del teatro occidental en el coro y en la nave del templo, y su paulatina expulsión hacia la feria y la plaza, a medida que, de su carácter litúrgico, pasa a ser semilitúrgico y, al cabo, completamente profano.

555. La crítica ateniense tampoco quiso detenerse a estimar la representación del amor en la poesía, como si escondiera el rostro ante los grandes misterios. El valor romántico del amor sólo es admitido en la poesía que sucede a la edad clásica. Eurípides pasa por la vida como un rebelde solitario. El valor estético de la poesía, siempre sentido y absorbido, sólo tardíamente será objeto de declaraciones expresas. El pueblo que dotó a la humanidad de las obras poéticas más excelsas, apenas sentía la necesidad de aplicarles, para valorarlas, la piedra de toque del criterio estético. A la hora de juzgar, se entregó al criterio de la religión, de la moral, de la política, aun del formalismo preceptivo. La belleza se le había dado a manos llenas. En el despilfarro de su opulencia, derramaba el oro sin pensarlo.

México, 3 de febrero de 1941.

II

LA ANTIGUA RETÓRICA

PRIMERA LECCIÓN *

LUGAR DE LA RETÓRICA EN EL MUNDO ANTIGUO

I. Conexión con el curso anterior

1. El propósito del curso desarrollado en el invierno de 1941 sobre *La crítica en la Edad Ateniense,* ** fue el mostrar la actitud de la Grecia clásica ante las manifestaciones del propio arte literario. Para establecer la conexión entre aquel curso y el presente, hay que examinar las diversas fases posibles de esta postura receptiva o pasiva frente a la postura activa de la creación. La vida de la literatura es un diálogo entre un actor y un coro, entre el poeta o escritor y su público: aquél lanza el estímulo, éste lo recibe. Pero puede ser que lo considere como simple objeto de disfrute, o también de conocimiento, o además, de estimación, todo lo cual parece más o menos mezclado. La escala teórica, que va desde la emoción*** al dictamen pasando por la información, ofrece los siguientes grados: impresión, impresionismo, exegética o ciencia de la literatura, juicio. A estas cuatro fases, que corresponden a lo que alguna vez he llamado "anatomía de la crítica" † pueden añadirse otras tres de carácter más general, por cuanto ya no se aplican a las obras individual o separadamente consideradas, sino que las agrupan en conjuntos, series o ciclos, reduciéndolas al común denominador que a todas ellas convenga: tales son la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria. Examinemos estos conceptos, recordando sumariamente cómo se condujo respecto a ellos la Grecia clásica. Roma, en cuyo imperio también

* Publicado por El Colegio de México, 1941, y hoy reimpreso en este volumen.

** El presente curso (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de México, marzo de 1942) no es una continuación del anterior, sino una derivación o desprendimiento sobre una trayectoria especial.

*** La impresión estética no es pura ni necesariamente emocional. Aquí la palabra emoción se emplea con toda latitud.

† *La experiencia literaria,* Buenos Aires, Losada, 1942 y 1952.

hemos de irrumpir esta vez, no hace más que recibir y transformar la herencia de la Edad Ateniense, en parte de modo directo y en parte a través de los alejandrinos.

2. Entendemos por impresión el impacto que la obra causa en quien la recibe. Es resultado de una facultad general y humana, irresponsable en el sentido técnico, y es en mayor o menor grado "la cosa más compartida en el mundo", salvo casos de mutilación y anormalidad. Indispensable y mínima, sin ella no podrían darse las otras fases más elaboradas de la postura pasiva. Es sustento de aquella cadena magnética que decía Platón, la cual baja desde el dios hasta el pueblo, cruzando el corazón del poeta y la boca del recitador. Sin este contacto estético nos encontraríamos en el paso de cierto personaje de Synge que, oyendo a un flautista, le pregunta: —¿Y dónde sientes el placer cuando tocas, en los dedos o en los labios? Claro está que la impresión puede casualmente valer por toda una crítica. Así en el caso, a que alguna vez nos hemos referido, de aquel iletrado que decía: —Estoy leyendo una cosa que se llama la *Ilíada*. No sé lo que es; pero desde entonces los hombres me parecen gigantes.

La impresión es, pues, la base misma del diálogo, pero es ajena a la formulación literaria y a lo que se llama el propósito literario. Por sí sola y sin arte previa, no sustituye a ninguna de las otras fases pasivas, aunque todas se alimentan de ella. Pero la literatura es dádiva universal, destinada a todos los hombres en calidad de tales, no de especialistas ni de críticos; y los hombres en calidad de tales responden a la literatura con la impresión. Ésta, pues, asume un carácter plebiscitario y puede confundírsela con la opinión de la gente, suma de reacciones privadas de que está hecha el aura pública, y que tendrá o no valor crítico, según el caso. Cuando la impresión aspira ya a la inmediata formulación literaria, tenemos la crítica impresionista, o el impresionismo.

Pues bien ¿cómo alcanzar noticia de lo que no deja documentos? La impresión de los contemporáneos nos llega en el comercio social, en el trato diario. La dificultad de

reconstruir esta especie volátil aumenta conforme nos alejamos en el tiempo. Podemos evocarla hasta cierto punto, en dispersas ráfagas, a través de huellas y de testimonios indirectos. Cuando estudiábamos la Edad Ateniense, tal impresión nos interesó tan sólo como un estado preliminar, a modo de crítica todavía indefinida o de síntoma naciente de la estimación literaria, y la abandonamos, puesto que no era nuestro objeto, en cuanto pudimos contar con obras escritas que establecen ya una tradición, una cultura organizada. De esta crítica anterior a la crítica, de esta opinión, de este aprecio por la poesía cuando todavía no era ella materia de investigación ni de juicio técnico o siquiera de juicio escrito, encontramos entonces tres demostraciones patentes: el anhelo de preservación en las recopilaciones épicas y en la enseñanza de los gimnasios, el gusto por la recitación pública que daba a las letras un valor de servicio cívico, la institución de los premios y coronas con que se pagaba tal gusto o tal servicio.*

3. El impresionismo, campo de la crítica independiente, es ya una formulación redactada; es ya un producto de cultura y sensibilidad destinado a la preservación; es una respuesta a la literatura por parte de cierta opinión limitada y selecta. A la vez que orienta la opinión general, da avisos a la crítica de tipo más técnico sobre la aparición de una obra y las reacciones que provoca, de suerte que su utilidad es innegable. Si la impresión es condición determinante de toda crítica, el impresionismo viene a ser uno de los materiales indispensables para todo conocimiento o juicio que aspire a ser completo. Claro es que, cuando se queda en el nivel de una mera crónica, apenas merece el nombre de crítica y menos aún el de creación; pero en ocasiones se eleva hasta lo que pudiera llamarse poesía de la crítica, verdadera creación suscitada por la creación, y este eco puede valer

* El doctor Werner Jaeger, suma autoridad, me hace notar que Cicerón, en cierto pasaje del *Orator*, habla del gusto infalible del público ateniense. [En la carta de 28 de marzo de 1942, registrada en la nota preliminar, Werner Jaeger decía a Reyes lo siguiente: "This fact is mostly neglected although it is of the greatest importance for the growth and public manifestation of that infallible taste with which Cicero in the *Orator* credits the Athenian public" (*Páginas sobre Alfonso Reyes*, I, p. 446). E. M. S.]

más que su motivo. No es verdad que el crítico impresionista sea por su cuenta infecundo, como que generalmente es también dramaturgo, novelista, poeta, ensayista capaz del juicio. El crítico impresionista revela, al contrario, una naturaleza superior y eminentemente activa. El engaño del arte le aparece como una realidad más, al modo que los hechos de la existencia aparecen a los demás creadores. Ya vimos el año pasado que los sofistas griegos reconocieron una alta jerarquía humana en quien toma el arte por lo serio, en quien cede voluntariamente a la ilusión poética, considerándola como una cosa de la vida.

Pero, por su misma índole, este modo de crítica no es reducible a sistema, y así sucede que no aparezca en los libros de la Antigüedad, preocupados eminentemente de edificar doctrinas religiosas, filosóficas, éticas o políticas, o bien que sólo aparezca de modo esporádico y difícil de coordinar en perspectiva histórica. Hoy el impresionismo es fácil de historiar, porque encuentra sitio de honor en las librerías y es, en punto a crítica, lo que más se vende y se compra, al fin como lo más accesible del género, que participa en los encantos de la creación y satisface por eso una curiosidad más amplia, una demanda más general que las obras de carácter técnico. Las nuevas condiciones del mundo han difundido las prácticas del escribir y leer en términos tales que toda impresión fácilmente se vuelca en impresionismo: quiero decir que cualquier aficionado a la lectura halla cómodo y natural escribir lo que piensa de sus lecturas. Por donde contamos con un repertorio y registro de la impresión que los antiguos —tal vez por su bien— ni siquiera soñaron.

Hoy ha podido afirmarse que la mejor universidad es una biblioteca selecta, "Jardín del Abril y Aranjuez del Mayo", como decía Gracián, y hoy todo aprendizaje teórico nos lleva a imaginar los desvelos solitarios del Fausto. ¡Y qué sería, en efecto, de algunos si no hubiéramos dispuesto de libros para corregir a solas tantas deficiencias de los programas académicos! Y el cine y la radio no tardarán en transformar fundamentalmente el mecanismo de la comunicación literaria. Pero los antiguos atenienses, fuera de unos

cuantos profesionales, casi no tenían libros o se conformaban con escasos volúmenes. Aparte de la instrucción elemental del gimnasio, recibían de viva voz la cultura. Los poetas declamaban a cielo abierto; los mismos presocráticos cantaban y danzaban sus poemas ontológicos en mitad de la calle, hechos unos locos; los filósofos iban reclutando al paso sus discípulos; los sofistas itinerantes daban audiciones; Sócrates entablaba sus diálogos dondequiera que se juntaba el pueblo, o atajaba con el bastón al transeúnte —que un día resultó ser el joven Jenofonte— para someterlo al torcedor de la duda metódica; el derecho se aprendía en el ágora y en los pleitos. En los países bárbaros reconocían al griego por su afición a callejear. Si el "unanimista" contemporáneo descubre en la población ritmos y movimientos según las distintas horas del día, allá la mañana recibió su nombre de una perífrasis que más o menos significa: "el tiempo en que la plaza está llena". El ocio se cultivaba con amor y permitía la conversación constante, donde se formaba la enseñanza. La Polis no necesitaba cuidarse de sistemas educativos, porque ellos se cuidaban solos, y la escuela era la ciudad, y la educación se confundía con la vida: la *paideia.* Así concebía Goethe, en la vejez, la historia de su propia existencia; así Henry Adams llamó a su autobiografía *La educación de Henry Adams.*

Volviendo ahora a este repertorio de la impresión que es el impresionismo escrito, los materiales han venido a ser tan abundantes que permiten sondeos científicos, análisis psicológicos de la reacción ante la literatura, en que la exegética funda uno de sus grupos metódicos. Pero los antiguos ni contaban con el material fijo, que se evaporaba en las charlas, ni con el aparato científico que pudiera filtrar y clasificar tales fenómenos; y aun vemos que la crítica ateniense se desentendió un poco de las puras valoraciones estéticas. Ellas comienzan a aparecer más tarde, y se expresan ya con vivo relieve, por ejemplo, en el Crítico Desconocido, que allá por el siglo III de nuestra era escribía sobre la *Sublimidad.*

Por supuesto que en la Edad Ateniense hay anticipaciones preciosas: el teatro, o mejor la comedia (puesto que la tragedia cuenta de divinidades y no de hombres, y singular-

mente Aristófanes, puesto que los demás cómicos sólo se conservan en pedazos), trazan y retratan escenas cotidianas que transportan algo de aquella vida literaria, permitiéndonos así traslucir lo que se comadreaba y comentaba fuera de los tratados solemnes. Aristófanes mismo, gran letrado al par que gran poeta, nos confía sus propias opiniones, que valen por verdaderos juicios y son las primeras muestras de la crítica independiente en las tradiciones europeas. Pero Aristófanes no tuvo descendencia inmediata. Han de transcurrir tres siglos antes de que el dulce Dionisio se enfrente otra vez cuerpo a cuerpo con la poesía aunque más para la caricia que para el combate.*

En cuanto a los historiadores de aquel periodo, sólo se ocupaban de las instituciones políticas o los hechos bélicos, ya pasados como Hecateo o Heródoto, que arrancan de la mitología remota; ya contemporáneos, como Tucídides y Jenofonte, cuyas páginas todavía flamean con las no apagadas pasiones.

4. La exegética o ciencia de la literatura tiene un carácter eminentemente didáctico y un punto de partida escolar. Es el dominio de la filología. Es aquella crítica a quien está confiada la conservación, depuración e interpretación del tesoro literario. Por cuanto es conservación y depuración, permite la interpretación, la cual a su vez refluye sobre la tarea del depurar. Y por todo ello a un tiempo, prepara los elementos del juicio y a veces lo alcanza. El esclarecimiento de una oscuridad biográfica o bibliográfica es trabajo de la exegética, y no necesita llegar al juicio o estimación de la obra. Pero, en general, el juicio necesitará contar con tal esclarecimiento previo. Imaginemos lo que sería, a estas alturas, juzgar a Ruiz de Alarcón por el falso *Quijote*, igno-

* El doctor Werner Jaeger me comunica su sospecha de que Teofrasto, en su obra perdida *Sobre el estilo,* haya marcado un progreso decisivo en la apreciación puramente estética, según parece reflejarlo su profunda influencia en Dionisio de Halicarnaso, Cicerón y los demás críticos posteriores. ["The same mixture we have in Aristotle though I feel that Theophrastus in his lost books *On Style* must have marked a decisive progress in the direction of a pure aesthetic appreciation for he has exercised such an enormous influence on Dionysius of Halicarnassus, Cicero and all later criticism" (*Páginas sobre Alfonso Reyes,* I, p. 447). E. M. S.]

rando que esta atribución ha sido desechada ya por la exegética.

La exegética no puede considerarse, aunque así aparezca en la enumeración que hemos hecho, como tránsito o zona media entre el impresionismo y el juicio. En rigor, son entre sí más semejantes, están más cerca en la apariencia el impresionismo y el juicio, por lo mismo que recogen saldos. Pero mientras el impresionismo brota de la sola impresión, el juicio presupone, además, el armazón de conocimiento que la exegética le apronta; sino que, a diferencia de ésta, que es toda andamios, el juicio ha levantado ya el andamiaje y generaliza sobre conclusiones, a la vez que acomoda el fenómeno en el cuadro entero de la cultura.

Para el desarrollo de la exegética hacía falta una experiencia de varias lenguas, pueblos y épocas, con que no contó la Antigüedad clásica, siempre confinada en lo suyo a un extremo tal que Séneca el Viejo consideraría "insolente".* Pero las especies diseminadas de la exegética aparecen por todas partes ora en gérmenes, ora en apreciables desarrollos. Así, por ejemplo, no se entiende la obra de los *diaskevastas* o recopiladores de la antigua epopeya sin ciertas nociones sobre crítica y explicación de los textos, las cuales andaban también como disueltas en las enseñanzas orales de los gimnasios y las aulas de los pedagogos. Tales nociones aparecen esporádicamente y van poco a poco definiéndose en el comentario indirecto de los filósofos, y algo más en la gramática y retórica de los sofistas. Las aíslan y organizan por fin los bibliotecarios y escoliastas posteriores a la edad clásica, acaso predominando la interpretación en Pérgamo y la erudición en Alejandría. Estos laboriosos depositarios del tesoro eran algo miopes y poco o nada creadores. So color de restaurar, falsificaban a veces, al punto que, como lo afirma Cicerón de Aristarco, declaraban apócrifo cuanto no era de su gusto. Como quiera, son los fundadores de las disciplinas exegéticas, si bien nos demuestran a las claras que el genio no es una larga paciencia.

Aunque considerados por los historiadores de la crítica con injustificado desvío, no dudo en señalar, entre los ante-

* Ver Lección IV, § 3, p. 444.

cedentes más ilustres de la exegética, por muy desigual que sea su mérito, los *Porqués* y las *Dudas* homéricas de Aristóteles, y aquel rinconcillo de su obra consagrado a los "enigmas", donde a vueltas de algunas minucias y cosas de poco momento se establece la noble doctrina de la verdad poética, independiente de otros órdenes de verdades.

Contando con un enorme caudal de experiencia y de materiales, que permiten sondear las causas humanas más allá de los pretextos históricos a la vista, y pasear por los dominios de la crítica la antorcha de la "literatura comparada", los tiempos modernos han podido dar a la exegética un desarrollo enorme. En ella deben conciliarse tres grupos metódicos, sin cuyo concierto no se logra la verdadera operación científica: métodos históricos, métodos psicológicos y métodos estilísticos. Sólo su integración puede aspirar a la categoría de ciencia.

5. De paso hemos dicho ya lo suficiente para definir lo que entendemos por juicio, dictamen final sobre la obra, que la sitúa en el cuadro de la cultura. Claro es que el juicio, en su sentido general, puede tomar en cuenta todos los valores humanos, no sólo los de emoción y de información y los crítico-literarios, sino también, cuando le place, los religiosos, filosóficos, morales, políticos y educativos; y puede así asumir categoría ética y sociológica. Pero el juicio específico que aquí nos importa es aquel que no pierde de vista la calidad estética, a riesgo de desvirtuarse, ni desplaza hacia terrenos no literarios su interés principal. Todas las anteriores fases de la crítica lo preparan sin igualarlo.

Pues bien, acontece que, en la Edad Ateniense, el juicio se torcía sensiblemente, o no se orientaba todavía, subordinando el valor estético a los valores religiosos, filosóficos, éticos y políticos, por la notoria preocupación de defender la Polis, los muros, contra la disgregación siempre amenazante en una sociedad que se abandona, o contra los envites de la barbarie interior y exterior.

Esta visible trasmutación del juicio estético por el juicio extraestético admite una apreciación de conjunto, tan sumaria que más bien parece un escolio, pero que ayuda, no

obstante, a describir lo que entonces acontecía: la época que produjo las obras estéticas más sublimes, al punto que muchos se han visto tentados a interpretarla según el puro "estetismo", para no hablar de otras triviales interpretaciones a la roja luz de la sensualidad ¿pudo así desentenderse del criterio estético a la hora de juzgar su propia cultura? Taine dijo de los griegos que cuanto les pasaba por la cabeza resultaba generalmente ser verdadero. Podríamos añadir que cuanto ejecutaban en el orden artístico generalmente resultaba ser bello. La belleza se les otorgaba gratis, feliz cristalización o acomodación con su ambiente, sin que sintieran el apremio de analizar lo que daban por admitido. La Antigüedad se interesó más por la crítica de la vida, ya estudiada directamente o ya en el reflejo de la poesía, que no por la crítica literaria. En todo caso, nada resulta más falso que el "estetismo" extremo para la recta interpretación de aquel mundo, o al menos de los propósitos que lo modelaron, por muy estéticos que los resultados hayan sido.

6. Impresión, impresionismo, exegética y juicio, las cuatro fases particulares de la anatomía crítica, "son los ríos que van a dar en la mar", y todas ellas desembocan en las tres fases generales: historia de la literatura, preceptiva y teoría literaria.

La historia de la literatura estudia y sitúa los conjuntos de obras como hechos acontecidos en serie temporal: crónica; en radicación espacial: geográfica; o por su naturaleza misma: genérica; conceptos que se conjugan diversamente entre sí y admiten límites o ensanches más o menos pragmáticos; de donde resultan la figura quimérica de la literatura universal que teóricamente lo abarca todo; la más plausible de la literatura mundial en el sentido goethiano, o sea la suma de documentos vivos y operantes de una cultura; las literaturas nacionales; las diversas secciones y ciclos conforme al sentido étnico, político, geográfico, genérico y temático, etcétera: así hay historias de la literatura mongólica o la judaica, europea, argentina, novelística, doctrinal, idílica, lacrimosa, nocturna, necrólata, orgiástica y muchas cosas más.

Atenas, siempre ensimismada en la lengua helénica, primero se contenta con redactar catálogos de vencedores en concursos épicos o trágicos o en certámenes atléticos, y luego llega a la "conceptuación" histórica. Aunque Aristóteles muestra menor sentimiento de la historia que su maestro Platón, en su vasta enciclopedia se aprecia este paso del inventario a la teoría. Por desgracia, los breves panoramas históricos que propone a los comienzos de sus investigaciones han sido de antemano solicitados por la doctrina que trata de explanar. No podemos hoy aceptar al pie de la letra su pretendida derivación de las funciones y los géneros literarios; y aun la tragedia, que tan finamente desarticula y sopesa, resulta en él descepada de su íntimo estímulo religioso. Los peripatéticos, y los alejandrinos sobre todo, tras la edificación de aquella vasta enciclopedia, se sienten llamados a levantar el registro de una cultura en ocaso; pero no pasan más allá de las biografías sumarias, las cronologías y las bibliografías. Y cuando Roma se estremece al contacto del genio griego, por fin aparece entre los latinos cierto espíritu de confrontación entre el modelo y la copia, germen latente, vago y lejano del "comparatismo"; el cual ha de florecer ya casi a nuestros ojos desbaratando las fronteras, lenguas, épocas y regiones artificialmente impuestas al espíritu, y fecundizando la crítica en proporciones nunca igualadas. Inútil decirlo: no hay que confundir el método de la literatura comparada con la miserable caza de plagios o con los odiosos "paralelos" que han sido un tiempo la manía de los dómines.

7. La preceptiva representa una intromisión de la postura pasiva en la postura activa, de la crítica en la creación. Fundada en la autoridad y la experiencia de los grandes modelos, y a veces en cánones más o menos arbitrarios, se perece por dictar normas al arte, a la ejecución. Era natural que la exegética y aun la teoría literaria, aunque ello las adultere, no se conforman siempre con interpretar o describir, y cayeran en la tentación de dogmatizar; tanto más cuanto que el fenómeno literario está sustentado en formas culturales y genéricas y en elementos lingüísticos que sí requieren, o al

menos admiten, aprendizajes y reglas, no siempre de adquisición espontánea.

Si el impresionismo, la exegética y el juicio merecen el nombre definido de crítica, no así la preceptiva, que viene a ser un recetario o un código. La crítica que de ella deriva o es mezquina o equivocada, o marca el paso sin avanzar, o extravía el criterio. Es lícito decir que, de acuerdo con las tradiciones, el soneto tiene catorce versos, pero no el declarar, en vista de eso, que el soneto de trece versos en Verlaine o en Rubén Darío sea necesariamente malo.*

Sin embargo, no todo es negativo en la preceptiva. Aunque se enloqueció clasificando tipos y subtipos, representa un intento útil de nomenclatura, que la teoría y la exegética aprovechan hasta cierto punto. Y, por otra parte, es imperdonable que el literato ande buscando complicadas perífrasis para lo que ya tiene nombre hecho en esta disciplina especial. Pues si es verdad, por un lado, que la denominación suele eclipsar la percepción ingenua de la cosa denominada, también es verdad, por otro lado, que la denominación ahorra gasto inútil y nos libra de descubrir el Mediterráneo todos los días. No hay síntoma peor de incultura que el ignorar los términos del propio arte. Maldición cuando se le llama "romance" a la "novela", o a un poema que no es romance, o cuando se le llama "verso" a un "poema", como le acontece a Riva Palacio, aunque era escritor. Permítaseme un recuerdo personal: en mi juventud puse a la cabeza de un poema una seguidilla. Con sorpresa y escalofrío oí a un viejo de entonces elogiar la "originalidad" de mi combinación métrica. Confieso que me costó trabajo agradecer el encomio. Saber bien lo que es una seguidilla, una octava real, un acróstico, un metro de arte mayor o de cabo roto, una lira, una espinela, una estrofa de pie quebrado, no hace daño a nadie.

Aunque todo escritor posee cierta arte poética inconfesa,

* [Cf. Rubén Darío, "El soneto de trece versos", XIV de los "otros poemas" de *Cantos de vida y esperanza* (Madrid 1905; *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 285). Reyes conservaba entre sus reliquias literarias el manuscrito original de esta poesía, por obsequio de Juan Ramón Jiménez. Recuérdese que Reyes también trasgredió la retórica tradicional, por lo que hace a las rimas, en sus *Cinco casi sonetos* (París, Ediciones Poesía, 1931), escritos entre 1922 y 1923, *Obras Completas*, X, pp. 101-104. Más adelante se menciona al general mexicano Vicente Riva Palacio (1832-1896), sobre quien Reyes escribió una semblanza (*Obras Completas*, I, pp. 253-256). E. M. S.]

resultado de sus dominantes psicológicas, su formación cultural y su experiencia, no es esto lo que se llama preceptiva, y aun es peligroso para su obra que la introspección la objetive impúdicamente y la imponga como automatismo. Es preferible que los secretos artísticos conserven su vitalidad de secretos. La preceptiva es impuesta desde afuera y, para decirlo en clisé, es el tormento de Damastes, del que ya nos vengó Teseo, aquel caballero de las hazañas.

En los tratados de Aristóteles, la teoría suele enturbiarse de preceptiva. Se comienza por observar las formas vigentes y ya de suyo la observación vacila entre el naturalismo y la estética. Esto, desde luego, ofrece una ventaja: así como al árbol no se le piden cuentas y más bien se trata de entender por qué alarga sus ramazones a procura de luz solar, así se acepta la carga emocional que trae consigo la poesía, y se averigua —rectificando la severidad de Platón— la utilidad que pueden tener las agitaciones simbólicas del ánimo en la economía individual y social. Pero la actitud del naturalista también comporta sus peligros, pues al instante, de la observación del material a la vista se salta a la creencia de que los accidentes históricos y genéricos son normas de necesidad, y así la descripción se erige en regla absoluta. ¡Como si el contemplar las palmeras del Sur autorizara a ignorar o a proscribir los pinos del Norte, que en el poema de Heine suspiran los unos por las otras! Cierto: ni al mismo Aristóteles puede exigirse el don de profecía; cierto: el material relativamente escaso justifica la deficiencia de su generalización. Además, el excesivo laconismo y el desorden de la *Retórica* y la *Poética* nos hacen sospechar que tales obras están incompletas y adulteradas. Con todo, la demasiada insistencia en preceptuar lo que se describe es innegable. No puede decirse que Aristóteles sea del todo candoroso: él ha llegado, en principio, a la noción de que hay una poesía común al verso y a la prosa, y, a pesar de eso, no le ocurre la posibilidad de una tragedia prosificada; él admite la probable evolución futura de la tragedia, lo que pudo llevarlo a una palpación más cabal de su esencia, pero ni le importa ni quiso apurar las consecuencias de su atisbo, suponiendo que eso signifique un pasaje demasiado rápido y oscuro de

la *Poética*; él no sospecha la combinación romántica de lo cómico y lo trágico, el "grotesco" de Victor Hugo, aunque Menandro estaba en puertas; él no se detiene ante el probable e inminente nacimiento de la novela, o épica de asuntos particulares desarrollada en prosa, la cual pronto florecería desde el embrión de las leyendas vulgares y fábulas milesias; y aunque él preconiza la independencia de la verdad estética, defendiéndose no sin heroicidad de las preocupaciones ético-políticas de su tiempo y aun de su propia proclividad científica, no logra del todo emanciparse de conceptos extraliterarios, como aquella tiranía de la lógica manifiesta en la célebre "unidad de acción", la cual no tenía para qué ser tan adusta e inflexible.

Tal es, por lo demás, el derrumbadero de la "meteorosofía". En estos asuntos, las visiones a vuelo de pájaro, con ser tan subidas, alcanzan difícilmente las conquistas críticas a que llega la consideración de obras y autores particulares. El abrazo amoroso con un solo poema lleva a veces mucho más lejos en la exploración del genio poético, que no el recuento de caracteres comunes entre una serie de sumandos. Construya usted —decía Saintsbury— una casi sobrehumana alianza de razón y conocimiento, a fin de llegar a una doctrina de la poesía y la tragedia capaz de merecer el consenso casi universal ¡para que luego, en unos cuantos centenares de años, aparezcan por ahí unos extravagantes narradores de prosa, quienes en un par de siglos nos aderezan el género de la novela y echan abajo la doctrina poética!; para que, después todavía, otros más extravagantes y vagabundos sujetos, bribonzuelos universitarios de Inglaterra, clérigos y caballeros de España, pongan de manifiesto, en un parpadeo, que la doctrina trágica sólo tenía aplicación en una limitada especie de la tragedia.

Y esto nos lleva derechamente a definir lo que entendemos por teoría literaria, aislando su campo y recortando convenientemente sus fueros, cosa en que nadie ha reparado debidamente.

8. La teoría literaria es un estudio filosófico y, propiamente, fenomenográfico: pedirle crítica es pedir a la ontolo-

gía recetas culinarias. Si la exegética no hubiera usurpado para sí el título "ciencia de la literatura", tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término "ciencia" sugiere ya, por su frecuente conexión con la técnica, un sentido de aplicación práctica de que se dispensa la "teoría". La teoría estudia la agencia literaria como rumbo mental, como sesgo noético o dirección del espíritu; considera las principales formas de ataque sobre los entes propuestos: función dramática, función novelística, función lírica, funciones que no han de confundirse con los géneros, los cuales son estratificaciones históricas circunscritas; toma en cuenta la materia o lengua, su esencia emocional, significativa y estética, y su naturaleza rítmica en el verso y la prosa; el carácter sustantivo oral, el accidente adjetivo de la escritura, y sus mutuos reflejos; la condición popular o culta de formas e imaginaciones, y sus mutuos préstamos y cambios; lo tradicional y lo inventivo como maneras psicológicas generales; y todo ello, en puro concepto contemplativo o descriptivo: visión: "teoría", que no debe derivar normas ni proponer cortapisas sobre las evoluciones posibles o aun las súbitas mutaciones futuras.

Como, en sus ramificaciones más finas, la teoría literaria no conoce límites, así cuando llega a la descripción de los géneros, tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas, puesto que la literatura no sólo es agencia mental, sino también un proceso que acontece en el tiempo; tiene que descender sin remedio a la preceptiva, pero sólo en cuanto examina y valora las nomenclaturas que ésta propone y su correspondencia con las realidades literarias. Tales incursiones en campo ajeno deben discretamente administrarse de acuerdo con la necesidad de los propios objetivos teóricos.

En Platón y en Aristóteles, la Edad Ateniense nos da algunas bases de la teoría literaria, frecuentemente mezcladas con la teoría estética. Una y otra teoría no son, ni con mucho, la misma cosa, a pesar de la inveterada manía de confundir las letras con la plástica y con la música, lo que en el primer caso es error de metáfora, y en el segundo caso es error de aproximación. También la escritura se hace con tinta, una sustancia compuesta de varias otras, y a nadie se

le ha ocurrido decir que la escritura es asunto de la física o de la química. Pero esto nos llevaría muy lejos y lo reservamos para otra ocasión.*

9. No insistiremos por ahora en el discrimen entre la estética general y la literatura, limitándonos a confrontar los dos grandes sistemas antiguos, Platón y Aristóteles, para mejor apreciar la contribución de la Edad Ateniense a la teoría.

A) En Platón hay dos direcciones mal conciliadas: la propiamente platónica o teoría de la inspiración divina; y la pedestre, que, al acercar la poesía al orden óptico o espacial, acaba por reducirla a una realidad descaecida en tercer grado: 1º idea o realidad absoluta: el escudo como forma mental; 2º realidad empírica o apariencia: el escudo labrado por el artífice, imitación en segundo grado; 3º imitación o alusión a esta apariencia: el escudo descrito o mencionado por el poeta, último residuo de inconsistencia. El poeta queda por bajo de su asunto, y peor aún, por bajo del artista manual, que ya sólo existe de reflejo, como aquellas sombras a las que Odiseo comunicó por un instante cierta vaga presencia. Y si esto ya es duro cuando se trata de poesía que alude a realidad imitable —sea directa como el Ricardo III de Shakespeare, sea indirecta o combinada como el escudo de Aquiles descrito por Homero—, más lo es cuando la realidad no tiene otra vida que la poética, ora parta de la leyenda o fantasía colectiva, como el Aquiles de la *Ilíada*, ora de la fantasía individual, como el *Hamlet* o el *Quijote*.** Y mucho peor todavía cuando la creación poética no admite referencia posible al mundo empírico: la estrofa pindárica, el soneto al itálico modo, el alejandrino huguiano de tres cesuras, etcétera. Creación poética es, en San Agustín, la in-

* [Una anotación manuscrita de Reyes en su ejemplar de *La antigua retórica*, al margen de este párrafo, dice "Otro libro." Parece referirse a *El Deslinde* (1944), donde figura, además, una observación parecida relativa a las artes plásticas: "También las sustancias con que pinta Rivera han sido hechas químicamente, y nadie confunde a Rivera con el fabricante de tales sustancias" (cap. IV, § 17, p. 128). E. M. S.]

** Prescindo de inspiraciones folklóricas temáticas como las que también precedieron al *Fausto* goethiano.

vención del nombre "Filocalia" para designar lo que hoy, con palabra que huele a medicina, llamamos "Estética". ¿Y qué realidad exterior se imita aquí, ni cómo podría repudiarla Platón? Por no haber llevado a sus consecuencias la doctrina de la inspiración y por haber insistido en la doctrina pedestre resulta que, a la hora del juicio, Platón encadena o expulsa al poeta de su república, como si fuera un sujeto peligroso, y que luego la posteridad atribuye autoridad platónica al "retratismo" más estrecho. Semejante actitud, irritante en sí, lo es más en el filósofo que fue al mismo tiempo altísimo poeta y que demostró entender como ninguno los transportes sagrados de la poesía.

En estos reparos a Platón, que mucho nos cuestan y nos duelen, nadie vea una preferencia temperamental por Aristóteles. Sólo comparamos aquí las respectivas posturas teóricas ante la poesía. Creemos que Platón se enlazó en sus propios argumentos y que él mismo nos proporciona elementos para deshacer el enredijo, pues sin duda es más real en el sentido platónico la imagen poética que el objeto empírico. Que si de preferencias generales se trata, para nosotros no habrá duda posible, sin negar a nadie su respeto. Mien tras Aristóteles clasifica, ordena, pesa y mide, Platón maneja de una vez las cosas desde el foco genético; mientras aquél va abriendo el camino y sube penosamente la cuesta, su maestro lo espera en la cumbre, donde habita desde hace tiempo. Aristóteles es filósofo de ida, Platón es filósofo de vuelta.

Bajo esta inconfortable apariencia de la teoría platónica, late una nobleza que no debemos desconocer. No sólo hay en Platón un anhelo del bien humano, al que sacrifica hasta sus predilecciones personales —sin duda lo fue la poesía—, sino que hay, además, la concepción de un arte idealista que no abuse del fraude sentimental, de los desordenados estímulos biológicos y su peligrosa exhibición; un arte severo y sobrio fundado en lo más exclusiva y característicamente humano, que es la emoción de las ideas. Para Platón, los goces perfectos son el sentimiento de lo divino, la comprensión matemática y la captación intelectual.

B) Aristóteles, fenomenógrafo que estudia apariencias en actitud de naturalista, prescinde muchas veces de la intimidad psicológica y da por sobrentendidos la inspiración y el valor estético, aunque sin negarlos. Hay en él dos puntos fundamentales:

1º El punto de partida o teoría: en vez de acercar la poesía a la pintura, la acerca a la música, orden acústico o temporal, lo que representa un progreso sobre la doctrina platónica correspondiente, la cual fue de funestas consecuencias estéticas y todavía vino a provocar la reacción de Lessing (*Laocoonte*).

2º La aceptación objetiva del desorden sentimental, como se acepta un hecho de la naturaleza, de donde resulta su punto de llegada o juicio: si Platón considera peligrosa la explosión de los sentimientos, Aristóteles considera más peligrosa la inhibición o mutilación contra natura. De aquí su justificación de la poesía como ejercicio simbólico de las pasiones, que las purifica y canaliza en bien del individuo y de la república (*catharsis*).

Adviértase que, a pesar de todo, Aristóteles no logra llevarnos hasta la orilla, pues por no insistir a su vez en la inspiración, en el crecimiento vital e íntimo de la poesía ni de la música, las deja en concepto de series temporales, de sucesión de puntos, y no de movimientos. Por donde caemos otra vez en la trampa de "Aquiles y la tortuga" (Zenón),* o confusión de la marcha con su trayectoria sobre el suelo. Es la consabida preferencia de la Antigüedad por la estática sobre la dinámica (o la *cinemática*), considerada aquélla como una suficiencia de la perfección divina (o de la entelequia realizada), y ésta como un proceso o afán de realización en lo que todavía es imperfecto. Y el no distinguir entre el movimiento y los puntos estáticos que sólo son su jeroglifo o diagrama, deja poesía y música en el orden serial, vedándoles los efectos psicológicos de simultaneidad que son su naturaleza mágica. Pues la simultaneidad estática o de superficie (óptica, espacio, pintura), no es más que un

* [Una anotación manuscrita dice igualmente: "Otro libro." También parece referirse a *El Deslinde*, donde Reyes utilizó en varias ocasiones y con diverso sentido la aporia de "Aquiles y la tortuga" (pp. 49, 110, 162 *n.*, y 296). E. M. S.]

corte transversal en la simultaneidad profunda o de movimientos (música y poesía). Y la poesía, como la música, no sólo es sucesión de compases, sino pulso eléctrico del ritmo (esto lo entendió la Antigüedad); no sólo ritmo, sino color melódico (esto la Antigüedad lo supo, sin detenerse a examinarlo); no sólo melodía, sino acorde o configuraciones unísonas (esto la Antigüedad lo analizó en la música, pero no lo extremó hasta la poesía). Y no sólo acorde, sino síntesis final en la impresión anímica, o sinfonía: unidad estética que se recompone y vive toda a un tiempo, en el instante emocional que la acoge. Por no verlo así, el famoso "animal completo" que ha de ser el poema no resulta un animal en acción, sino un cadáver partido en miembros sobre la mesa del Estagirita, hijo de médicos y anatomistas que tenía la disección en la masa de la sangre.

10 Así recordada a grandes rasgos la actitud de la Grecia clásica respecto a los varios extremos de la postura pasiva, cabe preguntarse ya en qué lugar acomoda la retórica. Sin duda ella participa a la vez de la preceptiva y de la teoría y viene así a caer al lado mismo de la poética. Para distinguir la poética de la retórica, emprendamos un nuevo rodeo, puesto que sabemos que ambas se ocupan del lenguaje traído a la función literaria. Luego es indispensable saber cómo se condujo la Grecia clásica ante las distintas aplicaciones y valores de la palabra.

II. El lenguaje y el hombre; la poética y la retórica

1. Humboldt llega a decir que el hombre mal pudo haber hecho el lenguaje, cuando el hombre mismo ha sido hecho por el lenguaje. Prescindamos de la paradoja; lo que él vio como oposición es una modelación mutua. Conservemos el segundo miembro del aserto. La Antigüedad sintió agudamente que el lenguaje es el sostén de la vida humana, el Logos. El lenguaje se le ofrecía en sus varias aplicaciones:

1º La aplicación práctica, instrumento de comunicación social, materia a la que poco a poco se irá consagrando el estudio científico de la gramática y la filología, las cuales,

naturalmente, se derraman también sobre las otras aplicaciones del lenguaje.

2° Las aplicaciones teóricas en diversas fases:

a) Instrumento de expresión científica;
b) Instrumento de expresión filosófica;
c) Instrumento de expresión literaria.

En el primero y el segundo caso, conservación y comunicación de especies intelectuales; en el tercer caso, de especies que provisionalmente llamaremos imaginativas.

a) Instrumento de expresión científica. El contenido primó sobre la forma. La Antigüedad atendió al simple ajuste con la verdad, y no llegó a un lenguaje científico, específico, definido, salvo en las ciencias matemáticas. Que la matemática sea una función del lenguaje, ya lo vieron Descartes y Vico, y en nuestros días Karl Vossler. El lenguaje entendido como sistema de signos (Husserl) aclara este concepto. Por lo demás, si la concepción de "lo científico" fue cabal en la época clásica, no se había llegado al desarrollo de las ciencias particulares (salvo la matemática), al punto que fuera indispensable, como hoy, una rigurosa terminología técnica.

b) Instrumento de expresión filosófica: en rigor, lógica. Pues para la Antigüedad la Lógica no aparecía como una forma apriorística de la mente, sino como una ontología. Hoy hemos perdido la nuez y guardamos la cáscara. Nuestra visión de la realidad es distinta, pero seguimos usando un formulismo que sólo ajustaba a la antigua concepción del mundo. De aquí que la lógica tienda a aparecernos como un lenguaje apriorístico, y no como un resultado teórico de la investigación previa, del choque con la problemática del mundo, el cual empieza en las más humildes acciones y en los primeros despliegues del sentido común, para acabar en las abstracciones sintéticas. El lenguaje lógico o filosófico de la Antigüedad todavía nos gobierna. No hacemos más que seguir a Aristóteles cuando hablamos de "facultad", "energía", "potencia", "actualidad", "máximo", "medio", "motivo", "principio", "forma", etcétera.

c) Como expresión teórica y dejando de lado la terminología científica, el lenguaje se reparte en tres usos:

A una parte, la teoría del razonamiento puro: el silogismo y su ámbito; el uso propiamente filosófico.

A otra parte, como zona media entre el "discurso" o discurrir teórico y la aplicación práctica, la retórica: el reino de la probabilidad y la persuasión, del entimema o silogismo en mitad de la calle.

A otra parte, finalmente, el lenguaje como medio de la expresión imaginativa, o poesía, a que se consagró la poética.

Entre la retórica y la poética hay territorios indecisos; pero ya se ve que la retórica cabalga a la vez entre lo poético y lo discursivo, por cuanto a las formas de que se ocupa, y entre lo teórico y lo práctico, por cuanto a su destino.

Los géneros en que operan el instrumento retórico y el instrumento poético integran la literatura. La retórica entiende de la literatura en impureza, o vehículo de aplicaciones prácticas más o menos acentuadas; la poética, de la literatura en pureza o consagrada al deleite teórico. La historia, como forma, quedó absorbida en la retórica, si como asunto fue poco a poco sometiéndose a las disciplinas de observación, descripción y causación.

12. En cuanto a la poética, la Antigüedad prescindió desgraciadamente de la lírica, que dejó abandonada a la música y a la métrica, y se aplicó a las funciones episódicas: épica o narrativa (sin haber tenido tiempo de llegar a la novelística propiamente tal, que fue de aparición tardía), y dramática, a la que concedió interés preeminente, considerando la épica como un mero fondo temático o un parangón para mejor destacar la naturaleza del drama. Y todavía en el drama, sabemos bien lo que dijo sobre la tragedia, pero hemos perdido lo que dijo sobre la comedia, que en todo caso consideró como cosa secundaria y relacionada con el costumbrismo, o retrato más o menos satírico de tipos y personas particulares. La preocupación por lo universal hizo que interesara más la tragedia, retrato de dioses y símbolos generales. Y aunque la tragedia lleva en su organismo elementos épicos o narrativos (prólogos y monólogos de los dioses, mensajes o relatos de acciones extraescénicas), elementos puramente dramáticos (diálogos, acción, peripecias) y

elementos líricos (coros, más o menos orgánicos dentro de la acción), ni por eso resultó posible que la lírica fuera objeto de un estudio siquiera accesorio por parte de la poética, como lo fue la épica.

Una observación al paso: desde el punto de vista formal, la tragedia es más abstracta que la comedia. Desde un punto de vista psicológico, el sentimiento trágico representa un buceo más íntimo en el dolor ajeno, un traslado de nuestro yo al personaje, en tanto que el cómico no penetra en la intimidad de éste, lo ve en condición de muñeco, y nace en una suspensión provisional de la "simpatía" (Bergson, *Le rire*).

13. En virtud de las contingencias históricas y revoluciones sociales, la retórica o teoría del pensamiento discursivo —no científico, sino al alcance del pueblo— se tiñó fuertemente de intenciones jurídicas. Lo cual es más fácil de entender si se recuerda que, en la Antigüedad helénica, el derecho no era una profesión, sino un ejercicio general de los ciudadanos, sea en cuanto al abogado, sea en cuanto al juez, y en alguna parte había que acomodar las doctrinas nacientes de la demanda y la defensa, de la prueba, del alegato y de la sentencia.

El peso de la noción jurídica hasta oscurece un poco la recta interpretación de Isócrates, que en la retórica, disciplina del discurrir práctico, veía la base de la educación liberal, y aun quería sustituirla a las abstracciones de la pura ciencia o la pura filosofía. Tales abstracciones, Isócrates las desdeñaba como frutos malsanos de la erística o alambicamiento mental, oponiendo a ellas las verdades del sentido común: la opinión —*doxa*—, contra el descubrimiento o *paradoxa.*

14. Ya hemos dicho que hay cambios de servicios entre la retórica y la poética: aquélla presta a la poesía sus principios sobre la conducción del discurso, sus unidades de composición en algunos casos; ésta presta al discurso sus fuerzas expresivas de imágenes, figuras, metáforas, etcétera. Pero, en la doctrina clásica —y a pesar de las rivalidades entre poema y discurso, de que Isócrates nos da ejemplo— ninguna de

estas dos funciones debe apropiarse el reino de la otra. El mutuo servicio debe ser discreto y mesurado.

15. Se comprende, pues, la importancia eminente de la retórica, y más en una sociedad preocupada de defender la Polis. Esta defensa, confiada a todos los ciudadanos, es función de la democracia. Cuando la democracia se viene abajo, el ejercicio retórico, privado de su nervio, que es el llevar la verdad del aula a la plaza pública y hacerla accesible al no profesional de la ciencia —al votante, podíamos decir—, cae en la corrupción adjetiva y se deshace en atavíos exteriores. De donde todavía hoy se le llama retórico a lo vacío, a lo "lleno de todo lo que no es sustancia", como dijo de Valencia el agraviado Gracián.

Si la poética consideró en principio que debía aplicarse lo mismo al verso que a la prosa, en cuanto ambos son literatura o expresión de lo imaginario, de hecho sólo tuvo a la vista el poema en verso, y singularmente la tragedia.

Si la retórica, en principio, pudo muy bien abarcar todo el arte de la prosa literaria —dirección manifiesta ya en los ornadísimos sofistas sicilianos que la engendraron—, de hecho se concentró en la función político-jurídica durante los días de su apogeo, y en la oratoria epidíctica en los días de su decadencia, amén de dar a la historia algunos mendrugos.

16. He aquí, más o menos, cómo pensaba el clásico respecto al hombre y la palabra: El hombre es el único ser dotado de alma racional; esta alma racional se revela en todos sus actos, pero su expresión característica es la palabra. La vinculación en la palabra salva al espíritu puro de su esterilidad esencial. A su vez, la educación de la palabra refluye sobre el perfeccionamiento del alma, como la esgrima refluye sobre la educación del guerrero. Es más estimable lo que se dice que lo que se calla. Y el hombre dotado para expresarse es más estimable que el no dotado. Por eso los helenos valen más que los bárbaros, que "los sin lengua". Según Pericles, una de las más altas virtudes atenienses reside en conceder atención eminente a la palabra, como manifestación

previa del pensamiento que a su vez ha de orientar los actos. Los grandes capitanes de la *Ilíada* son también grandes oradores. Los embustes de Odiseo hacen sonreír a los dioses y lo acreditan de sutil, porque es capaz, mediante la palabra, de transformar la idea que se tiene de las cosas. Hoy sabemos que los silencios forman también parte, en cierto sentido psicológico, del habla humana. Y hay toda una estética fundada en la inhibición, el mutismo y el balbuceo. Ya Pero Mudo, a quien el Cid llama "varón que tanto calla", desafía con la fuerza a su elocuente adversario: "Lengua sin manos —dice— ¿cómo es que te atreves a hablar?"; y desenvaina la espada, con la que se explica mejor que con el discurso. Esto, para el griego clásico, es un gesto de bárbaro. Los accesos de aquella cólera cósmica de Aquiles se incuban en sus largos silencios. El que deja de razonar con palabras no tiene ya más recurso que la agresión. Por eso hay que ponerse en guardia contra el que enmudece. Enseñar a decir al hombre, adiestrarlo en la dicción, es humanizarlo o "desanimalizarlo".

17. La palabra posee un valor intelectual, para comunicar las nociones, en mayor o menor ajuste con la gramática y la lógica; posee también un valor subjetivo o afectivo que ninguna disciplina intelectual logra absorber o enjugar del todo, aunque todavía los griegos no lo entendían así, lo que no quiere decir que no lo padecieran; posee, finalmente, un valor fonético. Entre todas las disciplinas humanas, sólo la literatura dispone conjuntamente de estos tres valores de la palabra. Por eso el habla corriente, el coloquio, no puede confundirse nunca con el "paraloquio" literario. Juan de Valdés se jactó un día: "Escribo como hablo", y los tratadistas, en su entusiasmo, se dejan decir que ésta es la más sublime ley del estilo. No pasa de una falsedad: nadie, y menos Juan de Valdés, compone la literatura en la misma forma que el coloquio. Son dos regímenes diferentes de conciencia. En verso o en prosa, la *lexis* o lengua literaria no podría confundirse con el habla práctica, sino por coincidencia o por absoluta necesidad. Hasta en el teatro realista de nuestro tiempo —fuera de alardes momentáneos— se nota un

ajuste más cabal que en el coloquio corriente, sin lo cual no podría llegarse ni a la reducción o síntesis del tiempo real en tiempo dramático, ni a su dilución o análisis cuando éste es el caso. Pero ni qué decir que el teatro era otra cosa para los antiguos. En cuanto a la prosa amazacotada de Heródoto, sólo representa un imperfecto desprendimiento de orígenes. Después de los sofistas sicilianos, después de Gorgias, la prosa quedaba ya establecida en categoría de género artístico, distinto visiblemente del coloquio. Y recuérdese que la prosa antigua no sólo se cuidaba de ritmos y cadencias, sino que —a diferencia de lo que hoy acontece— usaba de rimas o consonantes, lo cual el verso antiguo, aunque mucho más sujeto al esquema métrico, sólo llegó a consentirse por caso singular. Y ya con Isócrates encontramos la plena concepción de esa estrofa de la prosa que es el periodo. Lo único que insistentemente se recomienda es huir de las bases métricas demasiado justas, las cuales desvirtúan la prosa confundiéndola con el verso, y atrayendo la atención sobre el pulso de las medidas simétricas y el placer del oído, distraen de la comunicación de argumentos y debilitan la persuasión. Por eso aquel consejo tantas veces repetido de comenzar y acabar los periodos con peanes, que por ser ya una base métrica desusada, no suenan como versos. Esto condujo a cierto esquematismo, a ciertas rutinas y a la repetición automática de algunas fórmulas. Ya Quintiliano se burla de los que quieren ennoblecer su estilo imitando el *esse videatur* de los finales ciceronianos, muletilla que aparece ocho veces en el discurso *Pro Lege Manilia.*

En suma, que M. Jourdain no hablaba en prosa, sino en coloquio, porque la prosa es ya una forma artística eminentemente adecuada al pensamiento discursivo.* Esta prosa es la materia de la retórica. El sentimiento de que ella pueda ser objeto de cultivo especial, independiente de las formas usuales del habla diaria, es tardío con relación a la poesía, y nace entre los sensibles sicilianos, quienes por un instante se enloquecen con sus sonoridades y recién descubiertos recursos, y se embriagan de "figuras gorgianas". Entre la pesadez de las primeras crónicas y el virtuosismo excesivo de los so-

* [Cf. *La crítica en la edad ateniense*, § 343, p. 217. E. M. S.]

fistas, la prosa histórica de la Edad Ateniense representa, en concepto, un equilibrio provisional. A un lado se desarrolla, suelto y ágil, el diálogo exotérico de Platón, y a otro la forma inflexible de los tratados esotéricos, a partir del instante en que la filosofía se desprendió del poema presocrático. Isócrates, grande artífice, hace circular por todos sus discursos, sean jurídicos o políticos, la ornada tibieza del panegírico epidíctico. Pero el discurso ático-político que él concibe sólo alcanza sobriedad y transparencia en el vigoroso genio de Demóstenes. Interludio confortante, y acaso ejemplificación práctica de la perdida teoría de la comedia, son los *Caracteres* de Teofrasto, aguafuertes sin alarde, y esto en época ya contaminada de muelleces asiáticas. La lengua ática comienza a mezclarse de dialecto común. Contra todo lo cual reaccionarán un día, primero Dionisio y después Luciano. Cuando se extinguen las libertades de Atenas, el espíritu de la oratoria se refugia por una parte en los ejercicios escolares, por otra en las conferencias ornamentales y declamatorias. Llegan éstas a una viciosa floración de que todos nos quejamos mucho. Sin embargo, a través de este peligroso paseo por la epidíctica, la prosa literaria logra emanciparse de la servidumbre a que la sujetaban la elocuencia forense y deliberativa, y descubre al estabilizarse con Dión Crisóstomo el género imperial del ensayo. Pronto, llamada a sus últimos destinos, la prosa se resolverá en la novela. La novela, cuyos elementos pueden rastrearse desde las aventuras de la *Odisea*, los incidentes sentimentales de Eurípides, la biografía aderezada en la *Ciropedia* de Jenofonte, el romanticismo de Menandro, la etopeya de Teofrasto, las alejandrinas narraciones de viajes, los idilios pastorales, los relatos elegiacos y ovidianos, tiene su germen en las fábulas milesias, condimentadas de fantasía oriental y espíritu licencioso, cruza el *Satiricón* de Petronio, acarrea motivos y situaciones de la futura elocuencia declamatoria, es fertilizada por otras formas literarias de origen sofístico —la epístola imaginaria de Alcifrón y Aristeneto, la llamada "descripción" de pinturas inexistentes al modo de ambos Filóstratos, o de estatuas fingidas al modo de Calístrato— y al fin se organiza en género definido hacia el siglo II de nues-

tra era. Tal es la trayectoria general de la prosa griega. Pero volvamos a la prosa que fue cunada en la retórica.

18. Aquel arte de la prosa discursiva, literaria en la forma y con un destino útil y sobre todo político, intermedia entre el sabio y el pueblo y por eso mismo oratoria o tribunicia, intermedia también entre la teoría —de quien toma el ser preceptuada— y la práctica —de quien toma el ser inmediatamente derivada a la acción y aun ser por ella solicitada—, esto es la retórica. Si en su fase teórica es parte del arte literario —arte aplicado en general, porque cuando dejó de aplicarse a los debates públicos o privados se aplicó a los ejercicios de la educación y al adiestramiento en las aulas—, se confunde, en su fase práctica o de psicagogía, con la moral de aspecto más utilitario e interesado: la técnica para dominar las pasiones de tribunales, asambleas y auditorios; en suma, la técnica de fascinar al prójimo y manejarlo a nuestro albedrío. Es, así, el lejano antecedente de la educación de la voluntad y el carácter a lo Jules Payot, a lo Samuel Smiles, y aun de toda esa producción barata sobre el modo de triunfar en la vida y obtener éxito en los negocios. Hace años, los paquetes de *Grape nuts*, preparados para los desayunos por el comercio de los Estados Unidos, solían traer unos folletitos sobre las diversas maneras de aderezar el producto, acompañadas de algunos consejos morales por este tenor: —¿Quiere usted ser todo un hombre y abrirse paso entre los hombres? Fortalézcase con *Grape nuts*, hable con firmeza, mire a los ojos de su interlocutor, pero no lastime sus sentimientos; diga la verdad, pero sólo en lo que hace falta, y calle cuando no es usted llamado a intervenir; no pierda autoridad en el trato ni dignidad en las costumbres. . .— Pues bien: nada se parece más que estos consejos a la antigua psicagogía.

Estudiar la retórica en sus principales códigos de la Antigüedad, en forma sintética y atendiendo sólo a sus manifestaciones más eminentes, es el objeto de este curso.

SEGUNDA LECCIÓN

ARISTÓTELES O LA TEORÍA SUASORIA

I. Esencia, utilidad y función de la retórica

1. En su desmedido afán de cuidar el atavío, los viejos retores* acaban por creer que todo el arte de discurrir reside en el estudio de las combinaciones entre las palabras y de las figuras. Platón reacciona: No —dice—, el verdadero arte de discurrir se aprende en el cultivo de las ideas mismas y, en consecuencia, la retórica debe fundarse en la filosofía. No lo olvidará su discípulo Aristóteles. A éste le parece que cuantos han escrito de retórica han descuidado el fundamento filosófico y han sido incapaces de reducir la disciplina a un sistema, aunque hayan coleccionado curiosidades y modalidades aisladas del discurso. El sistema sólo puede brotar de un buceo en la esencia de la retórica. Tal esencia es la persuasión. La ciencia demuestra, y se dirige a los espíritus preparados por conocimiento y educación. La retórica persuade, y se dirige a todos los hombres. Las proposiciones o juicios en modo indicativo expresan el absoluto lógico y son objeto de la ciencia. Los demás modos significan deseo, condición o mandato, expresan lo contingente y lo pasional y son objeto de la retórica. Por eso la retórica es la antistrofa de la dialéctica. Ambas son métodos expresivos; ambas pueden aplicarse a todos los asuntos, pero con una intención diversa. Una es la hermana aristocrática, destinada a los motivos racionales; otra es la hermana democrática, destinada a todos los motivos humanos. Aquélla se vale de instrumentos rigurosos, casi geométricos. Ésta tiene que valerse también de armas de fortuna. A aquélla le bastan las especies universales, configuradas en silogismo, porque se asientan en

* Para el tratadista de retórica, preferiré el término "retor" —sin miedo al cambio de acento que nada tiene de escandaloso en el paso del latín al castellano— al término "retórico", que hoy suena a adjetivo sustantivado y, para colmo, peyorativo.

la verdad, y el que sabe dónde está el bien mayor no necesita deliberar ni ser atraído por seducciones. Ésta, como opera en lo meramente verosímil, tiene que usar del entimema, flojamente atado con opiniones, con indicios y con ejemplos. Pero, desde luego, la persuasión retórica ha de fundarse en el pensamiento y en el discurso, en la idea y en la palabra. Aristóteles descarta las exhibiciones teatrales de viudas llorosas, huérfanos hambrientos y demás recursos extratécnicos para provocar la emoción; recursos en mala hora aceptados por los tecnólogos, y de que más tarde abusarán los romanos. El error de los que tal hacen proviene de que piensan sólo en el alegato judicial, olvidando así que la pureza retórica reside más bien en la deliberativa, en la oratoria política.

2. Todos, inconscientemente, usamos de cierta retórica infusa. Vivimos defendiendo y objetando puntos de vista y tratando de convencer al prójimo. Este hábito debe sujetarse a un arte para realizar sus fines y para aplicarlo a los más altos objetos. La utilidad de la retórica se demuestra así: 1º Lo verdadero convence más que lo falso; el que afirma lo verdadero sólo puede ser derrotado por falta de técnica. 2º La técnica científica basta para el sabio, pero la humanidad no está hecha de sabios; la técnica destinada al hombre medio es la retórica. Y aquí asoma el concepto democrático, impuesto por la sofística, que se apoderó de las verdades abstractas para exprimir su utilidad y traerlas al servicio social. De suerte que la retórica cumple para las mayorías humanas una doble misión: por una parte, baja la verdad hasta la gente de la calle; por otra, sube a la gente de la calle hasta la verdad, partiendo de las opiniones corrientes. 3º Las cosas universales son verdaderas; pero las pequeñas cosas diarias de la vida social, en que la retórica se mueve, son opinables o simplemente verosímiles, porque el mundo empírico, según lo enseñaba Platón, sólo es apariencia, aunque en tránsito hacia la entelequia, según ahora lo enseña Aristóteles, y porque tales cosas diarias van empapadas en pasiones que refractan la apariencia de la verdad. La retórica tiene que maniobrar con estas verosimilitudes, tomando en

cuenta la naturaleza afectiva de los hombres, para encaminarlos al recto juicio. 4º Si es lamentable no saber defenderse con el cuerpo, mucho peor es no saberlo hacer con la palabra, expresión de lo exclusivamente humano, que es la parte espiritual del hombre.

3. De esto resulta que, aunque no sea indiferente defender el bien o el mal, y la retórica debe llevar por mira el fin ético, como ya lo decía Platón, ella debe adiestrarse en conocer el mal a objeto de parar y contestar sus golpes. Los ascos de Platón no se justifican. Poco entiende de medicina el médico que sólo conoce la salud, por horror a las enfermedades. Las armas deben usarse en defensa de la ciudad, pero de acuerdo con su propia estrategia. La retórica ha de investigar las fuentes de la persuasión, sondeando la mente y también el corazón humano, y no en atención al hombre castigado y depurado por las disciplinas filosóficas, sino a las asambleas que junta el azar, o al juez que no pasó siempre por la Academia. Debe saber en qué pasiones nace la mala intención, cómo se revela y por qué caminos adelanta, para poder aprontar los remedios. Y como la retórica no es sólo un sistema mental, sino también un sistema oral, un discurso, de ello nace su peculiar estructura.

II. Estructura de la "Retórica" aristotélica

4. De los tres libros de la *Retórica*, el primero trata, sobre todo, del orador; el segundo, del auditorio, y el tercero, del discurso. El arte retórica tiene dos aspectos fundamentales: 1º el semántico o de asunto, método mental de la persuasión; 2º el formal o agencia oratoria, método del bien decir. La persuasión cuenta con dos medios: los técnicos, que hoy llamaríamos alegatos, y los extratécnicos, que consisten en leyes, contratos, testimonios, confesiones —incluso obtenidas por la tortura—, juramentos y cuanto hoy constituye la prueba de los hechos y los fundamentos de derecho. El método formal u oratorio está en las reglas del estilo y de la composición. Lo hemos analizado en el curso anterior, destacando sus relaciones con la crítica y la teoría literaria.

Ahora nos limitaremos a una breve recordación, destacando aspectos que entonces no nos interesaban, y singularmente, el examen de las pasiones y su conducción o psicagogía.

5. Los medios extratécnicos sirven para establecer la efectividad de un hecho acontecido: basta exhibirlos. Los tecnólogos se procuraron de catalogarlos como repertorios de jurisprudencia, porque pensaban en el abogado. Aristóteles piensa, sobre todo, en el filósofo social y en el político, y concede su mayor atención a los medios técnicos, que tienen sentido de creación mental, de novedad interpretativa. Los medios extratécnicos son actos y procedimientos ejecutivos; los técnicos son construcciones de la idea y la palabra, del discurso. Aquello es negocio del oficial de justicia; esto, del orador.

6. Los medios técnicos pueden ser objetivos o subjetivos. Los objetivos son intelectuales, lógicos; los subjetivos, psicológicos y morales. Los objetivos son deducciones retóricas (entimemas) o inducciones retóricas (paradigmas). Los entimemas soportan el cuerpo de la persuasión: silogismos elásticos en la forma, y en el fondo apoyados en probabilidad o deseabilidad, por ambos conceptos difieren del silogismo dialéctico, inflexible en la forma y siempre fundado en necesidad. Sólo se delibera sobre lo que puede ser o no ser. Por su extensión, el entimema va desde los tres miembros del silogismo hasta la síntesis de la máxima y aun del mero indicio. La elipsis de razonamiento, indispensable en la retórica, es peligrosa en la ciencia. Por su naturaleza, el entimema puede ser correcto, correspondencia del silogismo, o engañoso, correspondencia del paralogismo. Este seudoentimema padece por vicio de expresión o de razonamiento, o de ambos. La refutación opera revelando estos vicios. Por su sentido, hay entimemas afirmativos o de declaración, y negativos, de refutación, los cuales pueden ser antientimemas en forma extensa o meras instancias y objeciones. El asunto de tales argumentos es la tópica, ya de lugares comunes, caudal de conocimientos humanos generales, o ya de lugares específicos, que son conocimientos de doctrina o ciencia.

7. De la tópica específica resultan los tres géneros retóricos: deliberativo, judicial y epidíctico. La determinación de la genérica por la específica no es rigurosa, es una mera tendencia. La genérica no resulta tanto de la naturaleza de los tópicos, cuanto del objeto del discurso.

8. La tópica común, como más accesible, es la más recomendable, aunque se reduce a unas cuantas evidencias que por sí solas no bastarían a ceñir todos los asuntos: lo posible y lo imposible, lo existente y lo inexistente, lo grande y lo pequeño, etcétera. La tópica específica es más abundante, prácticamente ilimitada, pero expuesta a rebasar el alcance medio de los auditorios retóricos. Entre los lugares específicos, convendrá, pues, usar los más difundidos. Hay que seguir el ejemplo de Odiseo, en Homero, cuyo secreto era mantenerse a la altura de la comprensión general para poder convencer a todos. El especialista no suele ser el mejor orador, porque resulta imposible seguirlo, aparte de que sus hábitos científicos lo llevan a la prolijidad. El hombre medio se entiende mejor con el hombre medio, cede a sus mismos estímulos, comienza con la actualidad de los problemas sin preocuparse de antecedentes teóricos, procede saltando sobre los puntos agudos, es "efectista" en su reducción del entimema a la máxima, echa mano de razones e imágenes que no presuponen larga preparación, suprime etapas y corre hacia sus conclusiones al mismo paso de sus oyentes.

9. Por su naturaleza general, el género deliberativo es parlamentario; el jurídico abarca las artes de la abogacía; el epidíctico deriva hacia la prosa literaria de fines públicos o cívicos. El deliberativo es el género retórico por excelencia. Éste y el judicial son agonísticos; el epidíctico, expositivo. Los primeros son más propios de la recitación y audición, y el último resiste mejor la lectura, lo que determina distintos matices de estilo. Por cuanto al auditorio, es una asamblea para el deliberativo, asamblea que obra como juez del interés público; para el judicial, es un tribunal unitario o colectivo, que obra como juez del derecho; y para el epidíctico, es un público de espectadores que obra como juez

de la elocuencia. Las circunstancias de auditorio se reflejan también sobre las exigencias de los respectivos estilos. Por cuanto al tiempo, el deliberativo se dirige al porvenir; el judicial, a un hecho pasado; el epidíctico, a una actualidad o permanencia. Por cuanto a su fin, el deliberativo procura la utilidad política; el judicial examina el ajuste o desajuste con la ley; el epidíctico expone el valor ético-estético de los hechos o personas que evoca, y enaltece o rebaja. Aristóteles da un sumario de nociones indispensables a la materia de cada género, espigadas en el conjunto de sus obras, y se ve obligado a adelantar algunos principios de la psicagogía. Volveremos sobre el punto al tratar la materia de la retórica.

10. Después de la deducción retórica o teoría del entimema, viene la inducción retórica o teoría del paradigma, que se reduce a la ejemplificación. El ejemplo histórico, más eficaz, es más difícil de encontrar. El inventado, menos convincente, es más fácil y más explicativo, puesto que se fabrica *ad hoc*. Puede ser parábola o apólogo: simple comparación o fábula. Esta última, pequeña lección de prudencia en forma de cuento, ya es, en efecto, forjada por el orador, o bien procede de la tradición folklórica, los repertorios libios y esópicos. Los medios inductivos no llevan, como los deductivos, el hilo del razonamiento, sino que son perlas en ese hilo ensartadas. No son artejos lógicos, sino esclarecimientos visibles o concretos, y a veces, adornos de estilo. Las dos innovaciones aristotélicas en materia retórica están en su preferencia por los medios técnicos sobre los extratécnicos, y dentro de éstos, por los deductivos sobre los inductivos; lo que traslada el asunto de la práctica jurídica a la teoría filosófica, y da a su obra una arquitectura de conjunto, ausente en los centones de reglas de sus predecesores, los Córax, Tisias, Calipo, Pánfilo y Teodoro.

11. Llegamos aquí a los medios técnicos subjetivos, donde Aristóteles toma muy en cuenta la doctrina platónica en que se declara que la retórica es una "ancila" de la ética. Si los medios objetivos correspondían a la dialéctica, los subje-

tivos corresponden a la psicagogía o conducción de las pasiones. Reservamos su estudio para el final.

12. Consideradas así, sumariamente, la teoría y la técnica de la retórica, es decir: su esencia y su función, y su contenido semántico o de asunto, y sus métodos de persuasión, pasamos al estudio formal, a la acción o agencia oratoria, a las reglas del buen decir. Si en nuestro curso pasado este capítulo, por su conexión con la crítica y la teoría literarias, tenía un interés especial, aquí lo aludimos sólo de pasada para no repetirnos constantemente y porque ahora nos importa más lo que hay en Aristóteles de teoría de la persuasión. Este capítulo de la forma es fundamento de las ulteriores retóricas a que hemos de referirnos en las lecciones siguientes, y allá merecerá nuevos desarrollos.

Antes de pasar adelante, conviene, sin embargo, recordar que, en la masa de la obra aristotélica, no sólo hay consideraciones formales sobre la composición y el estilo, sino también un breve repertorio de recursos abogadiles y reglas del debate que guardan cierta relación con los medios subjetivos del persuadir, y también algunas observaciones sobre el juego escénico del orador, la hipocrítica y el histrionismo de su oficio. Los recursos de abogacía se refieren a reglas de la acusación y la defensa, y a lo que hoy llamaríamos excepciones perentorias y dilatorias, que ya recaen sobre el hecho a discusión, o ya sobre la manera de argumentar. Los recursos intermedios entre la abogacía y el histrionismo se refieren a ciertas artimañas del orador para aparecer, según el caso, humilde u orgulloso, contundente o vacilante, indiferente o arrebatado, grave o burlón; para dar algunos puntos por evidentes e innegables y otros por dignos de demostración especial; para pasar de ligero sobre ciertas consideraciones y alargarse en otras, atrayendo hacia donde mejor convenga la atención del auditorio, etcétera. Los recursos propiamente histriónicos se refieren a la recitación, la expresión del rostro, los ademanes. Y aunque Aristóteles es fértil en observaciones, ejemplos de la poesía y las letras y amenas anécdotas y casos, es evidente que todo ello sólo merece mención por el afán de ser completo, pero que la retórica sigue

siendo para él, fundamentalmente, una teoría de la persuasión, así como para Cicerón será una teoría del orador y para Quintiliano una teoría general de la educación, en lo cual continúa la visión de Isócrates, "el viejo elocuente".

13. Al tratar de lleno de la forma oratoria, Aristóteles distingue entre el estilo y la composición, o distribución de masas argumentales dentro del discurso. Por cuanto al estilo, recomienda la claridad, la oportunidad o adecuación de expresiones y asuntos, la propiedad gramatical, la sencillez de la frase —que debe guardar su equilibrio y ser directa en lo posible, aunque pase del laconismo a la amplitud—, el ritmo de la prosa —que no debe degenerar en verso—, la justa configuración respiratoria de los periodos, la preferencia por las metáforas sensoriales sobre las demasiado abstractas; y en todo, la discreción y el cuidado de no confundir condimentos con alimentos. En su época, los pleiteantes defendían su causa por sí mismos, recitando los discursos que al efecto componían para ellos los logógrafos. Es evidente que el logógrafo debía escribir el discurso en un estilo adecuado a la persona que había de recitarlo. El análisis de las formas imaginativas del lenguaje, los aciertos y los errores de estilo, son el mejor testimonio que poseemos sobre la erudición literaria y el gusto de Aristóteles. Los saldos positivos de su doctrina estilística se han resumido así: 1º distinción entre la lengua del orador y la del poeta; 2º ocultación del arte para el mejor efecto de la persuasión; 3º proporción como base de la metáfora; 4º mesura en los epítetos; 5º gobierno del periodo por el sentimiento del límite necesario; 6º eficacia visible de las imágenes.

14. Por cuanto a la composición del discurso, queda reducida —prescindiendo de las complicaciones introducidas por los anteriores tratadistas— a la exposición y a la demostración, al planteo y a la solución del problema. Ahora bien, estas grandes masas pueden cuerdamente distribuirse en un exordio o entrada en materia, que tiene el valor de un preludio artístico; una exposición o narración que puede hacerse de una vez o irse completando en el curso de la argumen-

tación, y en que se procurará dar una gradación conveniente al color patético de los hechos y no cansar con la repetición de lo ya sabido; una argumentación cuyas razones es preferible esparcir por todo el discurso para no fatigar la atención y dar tiempo a que se las absorba, tratando siempre de no argumentar sobre lo obvio; y un epílogo en que los reclamos patéticos deben alternar con un resumen de la causa y una precisa definición de lo que se desea, se pide o se predica.

En este punto de la forma, ya lo hemos dicho, Aristóteles lucha visiblemente entre su intelectualismo, que lo lleva a precisar demasiado, y su sentido realista, que lo lleva a borrar los contornos de sus precisiones, por lo cual no siempre se sabe lo que en definitiva preceptúa. (*La crítica en la edad ateniense*, § 364.)

III. Materia de la retórica

15. Ofrecimos ocuparnos especialmente de la psicagogía antes de abandonar a Aristóteles. La psicagogía o conducción de las pasiones constituye el conjunto de los medios de la persuasión subjetiva y, en rigor, aquel estudio de la naturaleza humana sin cuya consideración serían vanos todos los mecanismos lógicos o medios de la persuasión objetiva. La ciencia puede dispensarse de esto, no la retórica. Cuando Einstein propone una nueva descripción del universo físico, no tiene para qué preocuparse de su propio carácter o de las pasiones de los académicos que lo escuchan. En principio, al menos. "Carácter" y "pasiones" son los dos grandes capítulos de la psicagogía aristotélica. Pero por todo el curso de la *Retórica*, y singularmente en esa pequeña enciclopedia de tópicos específicos propuesta como enseñanza o preparación para el recto empleo de los tres géneros retóricos, Aristóteles disemina sus observaciones sobre la naturaleza humana y los posibles motores de la persuasión.

16. Persuadir es convencer a otro de nuestro punto de vista, comunicar a otro nuestro mismo grado de estimación sobre alguna cosa. En el género deliberativo, se trata de im-

poner a la asamblea nuestra estimación sobre una utilidad pública futura; en el judicial, de imponer a los jueces nuestra estimación sobre un derecho que ha sido afectado; en el epidíctico, de imponer al auditorio nuestra estimación sobre un valor moral de vigencia permanente. La acción retórica propone, pues, una nivelación axiológica. Esta nivelación no sólo se dirige a la inteligencia, también al sentimiento. De aquí, junto a la necesidad de usar los estímulos lógicos, la de usar los psicológicos. En todos los casos, se trata de convencer de que algo es bueno y algo es malo. El bien y el mal políticos, deliberativa; el bien y el mal jurídicos, judicial; el bien y el mal éticos, epidíctica. En todos los casos se trata del bienestar, para el individuo y el Estado, los conflictos de la virtud y el vicio, los encantos y sinsabores de la existencia. Por eso, antes de entrar de lleno en los medios subjetivos, Aristóteles recorre el panorama humano, a través de los tres géneros. Naturalmente, no expondrá por extenso todo el contenido de la política, la jurídica y la ética: sólo aquellos principios de inmediata aplicación para el orador. Esta enciclopedia es la materia de la retórica. En ella se perfila el entendimiento de la retórica como sustento de la cultura, noción cara a Isócrates y a Cicerón, a que Quintiliano dará cabal desarrollo, o casi cabal según veremos.

17. El fin ético de la retórica se confunde con el anhelo humano por excelencia, que es la felicidad. Aristóteles no duda en hundir en la felicidad su implacable escalpelo; la divide en aspectos y partes. Los aspectos pueden darse juntos o separados y son: 1º bastarse a sí mismo; 2º disfrutar del agrado y la seguridad; 3º gozar sin cortapisas de las posesiones y los cuerpos, su conservación y su aplicación. Estos aspectos presuponen un común denominador de legitimidad moral. Las partes de la felicidad son:

1ª La nobleza; es decir, el antiguo abolengo de jefes ilustres y la numerosa descendencia, por línea paterna o materna.

2ª La descendencia. Aquí algunas consideraciones eugenéticas y éticas sobre la belleza, la virtud y la equilibrada distribución de los sexos en la prole. "Los pueblos en que las instituciones son deficientes respecto a la mujer —dice—,

como los lacedemonios, no poseen sino la mitad de la felicidad."

3ª La riqueza. Aquí la moneda, la tierra cultivada, los bienes económicos inmuebles y muebles, los ganados, los esclavos escogidos. Siempre que en Aristóteles aparece una referencia al hombre físico, se desliza al instante la palabra "belleza". Hay bienes de consumo y bienes de renta. Propiedad, uso y disfrute se mantienen sobre la seguridad institucional. La esencia, más que la propiedad, es el disfrute. La noción sobre el *jus abutendi*, o derecho de abusar de la propiedad, no se atreve a asomar la nariz en Aristóteles.

4ª El renombre y fama, los honores, que son la respuesta de la opinión a la propia conducta, cuando ella es recta y liberal. La buena conducta es aquella que estimula la vida. Los honores consisten en sacrificios, inscripciones en verso o prosa, precedencias, tumbas, imágenes, derecho de alimentos por el Estado, y, entre los bárbaros, el prosternarse o desaparecer ante el personaje insigne. La dádiva honra al que da y, a veces, al que recibe.

5ª La salud, que consiste en una mezcla de prudencia y libre disposición del cuerpo.

6ª La belleza, que en la juventud se reduce al encanto físico y a la aptitud atlética, en la edad madura a la presencia agradable e imponente y a la resistencia a la guerra y a las fatigas, y en la vejez al humor placentero, que es indicio de que todavía el hombre se basta a sus necesidades. Aquí algunas consideraciones sobre el vigor, la talla, la aptitud combativa y el arte de envejecer.

7ª La amistad, que vale a la vez por la cantidad y por la calidad de los amigos, entendiendo sólo por amigo al que procura nuestro bien.

En suma, la felicidad es un conjunto de condiciones que resultan ya de la naturaleza, ya del azar, ya del propio mérito, ya de todo ello en proporción. ¡Ah, pero no olvidemos que la felicidad provoca la envidia!

18. Como la retórica tiene un fin ético, es indispensable distinguir lo bueno de lo útil, aunque ambos, en último análisis, se confunden. Esto conduce al sentido de selección en-

tre las acciones y las cosas, prefiriendo lo bueno en sí, y, a falta de esto, lo menos malo. Las virtudes y los placeres pueden conciliarse: Aristóteles no es sombrío. Las virtudes, cuando son del espíritu, se refieren a lo honorable: justicia, valor, templanza, magnanimidad, magnificencia, dulzura; cuando son del cuerpo, se refieren más de cerca al placer: salud, belleza física, riqueza. El cuadro está dominado por la aptitud de hacer el bien, y así es que se aprecian el poder, el don de hablar, la memoria, la agilidad mental, la aptitud científica. La clave del arco es "el hecho mismo de vivir".

Ahora bien, en la pugna retórica hay que reducir el concepto a la defensa del propio bien, previamente legitimado, y a la captación del mayor bien posible. De donde resultan varias consideraciones estratégicas, profusamente ilustradas con ejemplos de la poesía, y algunas reglas prácticas para tentar al tímido con la facilidad del objeto propuesto, al aguerrido con la perspectiva de la victoria, al ambicioso con el brillo de los honores posibles, al codicioso con el botín, etcétera. Este análisis es demasiado obvio para resumirlo, y conduce derechamente a la psicagogía o aprovechamiento del carácter moral y de las pasiones.

El encomio o la censura, que tienen carácter epidíctico, se fundan en la apreciación de lo bello-bueno y de lo malo-feo, nociones que no sólo la antigua filosofía confunde, sino la lengua misma.

19. En cuanto al placer, las cosas son placenteras cuando fomentan la vida y hacen concierto con la naturaleza. Resultan de la sensación y de la imaginación. La sensación se dirige a lo presente. La imaginación es "una sensación débil", que se dirige al recuerdo o a la esperanza, al pasado o al futuro. Los deseos buscan como consecuencia un placer. Así es que la cólera —"más dulce que la miel", dice Homero—, la lamentación, la venganza, la tortura amorosa, aunque sazonadas de dolor, contengan una semilla de placer. El placer puede ser del cuerpo, cosa evidente, o del espíritu, como el suscitar admiración, el aprender, el asombrarse, el contar con una buena amistad, el compartir la vida entre iguales, etcétera.

Nuevamente aparece aquí el concepto agonístico: a las cosas placenteras se oponen las penosas. Hay que reconocer al enemigo, al que puede causarnos daño, y hay que conocer al que puede defendernos. Aristóteles desciende hasta la gramática parda: casi llega a decir, como en los proverbios, "La ocasión hace al ladrón"; casi llega a recordar los consejos del viejo Vizcacha a Martín Fierro: "Hacéte amigo del Juez." *

20. El fin de la deliberativa, el bien futuro del Estado, toma en cuenta el pasado y el presente, así como la experiencia extranjera. La deliberativa tiene cinco problemas capitales: 1º las rentas públicas; 2º la guerra y la paz; 3º la defensa territorial; 4º la económica, y 5º la legislación. A propósito de las rentas, se esboza un esquema de la estadística presupuestal; sobre la guerra y la paz, se recomienda el cómputo de las fuerzas propias y las ajenas, la estimación de los enemigos posibles; la defensa territorial se refiere a las precauciones previas y permanentes: guarniciones, sitios estratégicos, comunicaciones expeditas; la económica o "alimentación" nacional se despacha con una rápida mención del juego entre exportaciones e importaciones y los convenios comerciales aconsejables; y en punto a legislación, se traza un breve cuadro de las formas constitucionales —democracia, oligarquía, monarquía—, su naturaleza, propósitos, ventajas y peligros, se desecha la tiranía como triste emergencia, y, como regla psicagógica, se aconseja al orador mantenerse dentro de la emoción creada por las costumbres constitucionales de su Estado. La oratoria revolucionaria no está prevista.

21. La retórica judicial, cuyo fin es el derecho, distingue entre la ley universal o no escrita, la equidad, y la ley particular o escrita, la jurídica. Aparece aquí la célebre controversia, que todavía inquietaría a Hegel, entre Antígona y el rey Creonte, en el drama de Sófocles; el rey, empeñado en

* [Cf. "Hacéte amigo del Juez,/ no le dés de qué quejarse", José Hernández (1834-1886), *El gaucho Martín Fierro*, 2ª parte de 1879, vers. 2319/2320. Véase *Poesía gauchesca*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, II, p. 686. E. M. S.]

vedar los servicios fúnebres a Polínice, para castigar su delito, y Antígona, empeñada en cumplirlos, por ser ley eterna y fundada en naturaleza. La injusticia o violencia de derecho puede ser contra particulares, privada, o contra la comunidad misma, pública. La violación puede ser deliberada o involuntaria, lo que gradúa la sanción y la compensación. La violación puede ser cualificada, según agravantes o atenuantes, según la acción principal o la mera complicidad. La reincidencia es agravante. Hay una agravante ceremonial, cuando la violación acontece en el lugar mismo de los castigos, en el asiento sagrado de los tribunales. Y la peor agravante es, para Aristóteles, la invención de un nuevo delito, porque prolifera en las posibilidades del mal.

IV. La psicagogía

22. Palpada así la materia humana de la retórica, pasamos a la psicagogía o manifestación de tal materia según el "carácter" y las "pasiones". Por carácter se entienden varias cosas distintas: el modo de ser del orador, la autoridad que ello le confiere y que debe ponerse en el peso de la balanza, el tono mismo que consigue dar a su discurso, las circunstancias del auditorio en cuanto a condición, clase, sexo, edad, etcétera. Por pasión se entiende la disposición de ánimo que convenga provocar en el auditorio, lo cual se relaciona con el carácter de éste. La autoridad del orador es de grande importancia en la deliberación, y depende de su prudencia, su virtud, su benevolencia, juntas o separadas. Las pasiones no se refieren sólo a inclinaciones permanentes del carácter, sino, sobre todo, a las situaciones emocionales transitorias provocadas por el orador. Por supuesto, éste debe contar con los hábitos o tendencias preponderantes, debe saber cuáles son las personas, condiciones, clases, edades, sexos, más orillados a cada pasión, y los motivos que las despiertan. De aquí ese desfile de la comedia humana que Aristóteles nos presenta como en un álbum.

23. En el diálogo que entabla la acción retórica, expreso en el orador y tácito en la audiencia, camino de la deseada

nivelación axiológica, el carácter del orador se apoya en sus condiciones de buen juicio, virtud y benevolencia, que visten de autoridad sus dichos, y el tono y sesgo del discurso mueven las pasiones previsibles del auditorio. El estado de ánimo, determinado por la persona del orador, las circunstancias del momento y la condición del público, tiñen diversamente el matiz de los alegatos y facilitan o estorban la persuasión. El estado de ánimo significa tres perspectivas psicológicas: la naturaleza misma de la emoción y las inclinaciones que comporta, los objetivos o blancos contra los cuales dispara la pasión promovida, y los motivos que engendran y fertilizan tal pasión. En suma: el ser, la intención y la causa de las pasiones. El examinar las pasiones bajo estos tres conceptos es materia —aunque no exclusiva— del segundo libro de la *Retórica*, una de las más bellas páginas que la Antigüedad nos haya legado. Las palabras que se aplican a las distintas afecciones del ánimo deben aceptarse, a falta de otras mejores, con un valor provisional. Muy a mi pesar, suprimo las sabrosas anécdotas y citas literarias con que Aristóteles alarga sus explicaciones, y me esfuerzo por sintetizarlo, a riesgo de quedarme con el puro esqueleto.

24. La *cólera* es provocada por menosprecio e incuba un anhelo de venganza. Este anhelo alimenta un placer secreto. "La idea del desquite nos embarga y nos procura un deleite semejante al que nos dan los sueños." Hay tres especies de menosprecio: el desdén, que desconoce nuestra cualidad o valor; la vejación, que contraría nuestro deseo o voluntad; el ultraje, que se goza en herirnos. Cuando el ultraje es represalia, se vuelve venganza. El que ultraja cree enaltecerse sobre su víctima, a lo cual es dada la insolencia de los jóvenes y los ricos. Ultraja el que desestima, procurándose una superioridad artificial. También el que abusa de su verdadera superioridad. El acto de ingratitud es un ultraje. Aquí se ve quiénes caen en la cólera, por cuáles razones y contra quiénes. Todo deseo ardiente corre riesgo de encontrar obstáculos y es orillado a la cólera; por iguales motivos, todo padecimiento exacerbado. También hay una cólera abstracta contra cualquier revés o desgracia. Los altivos, los presuntuo-

sos, los engreídos, los burlones, excitan fácilmente la cólera. Y más aún, los amigos cuando fallan, de quienes nunca se esperaba contradicción o agravio. La excitan de manera semejante los que abandonan de pronto su buena disposición hacia nosotros, y más cuando son despreciables o inferiores y muestran desconsideración; los que se complacen en nuestro mal o desoyen nuestras quejas; los que nos traen malas nuevas con cierta íntima complacencia; los murmuradores; los que nos rebajan ante los rivales, ante los que admiramos o reverenciamos, ante aquellos de quienes deseamos la estimación, y hasta ante nosotros mismos, en lo que más nos avergüenza; los que nos exceptúan de su general benevolencia; los que nos olvidan, aunque sólo se trate de un accidental olvido de nuestro nombre. Ya sabe, pues, el retórico dónde y cómo tiene que buscar la cólera de su auditorio.

25. La *serenidad* se opone a la cólera como un estado normal o como un apaciguamiento, una vuelta a la calma. Con serenidad consideraremos a todos aquellos que no incurren en la provocación antes descrita, ya porque el disgusto que pudieran causarnos fue notoriamente involuntario, ya porque sus actos habituales y su conducta general nunca corresponden a la aspereza de sus palabras, ya porque usan para consigo la misma rudeza que usaron con nosotros. Nos devuelven la serenidad los que se arrepienten, y no nos sacan de ella los que no se salen de su lugar. "La prueba de que la humildad desarma la cólera es que los perros no muerden a los que están sentados." Mal podrían encolerizarnos los que se nos oponen con una justificación que nosotros mismos reconocemos, o nuestros decididos protectores, o los que necesitan de nuestro constante valimiento. Pasamos por alto algún agravio que provenga de la cólera misma y no del menosprecio, así como soportamos mejor algún descuido del que mucho reverenciamos, o las burlas que se deslizan en horas de pasatiempo, o la inoportunidad del que sufre, o la destemplanza del que está en un rapto de alegría. El tiempo por sí solo amansa la cólera. El desquite la sacia, y aun hay cierto modo de venganza simbólica que se descarga sobre un tercero, o que se abreva en que un tercero padezca

lo que padecemos. Nos serenamos igualmente ante aquel que sufre un mal más terrible que nuestra cólera, o cuando nos sabemos culpables de un agravio igual al que nos lastima. El castigo debe comenzar por la reprimenda, pues la palabra sola suele servirnos de desahogo suficiente. El que equivoca completamente nuestra situación o nuestros motivos no atrae nuestra cólera, sino nuestra rectificación. Los muertos, indemnes a la venganza, no deben excitar la cólera. De aquí resultan los medios para devolver la serenidad al auditorio.

26. Aristóteles habla del *afecto* más que del amor: habla de la amistad. Como polo opuesto, habla del odio. Cuando digamos "amor" y "amar", no se entienda, pues, la pasión erótica, que siempre escapó a las mallas de su análisis. En tal concepto, amar es desear el bien de otro y acaso sentirse capaz de procurárselo. Amigo es el que recibe y devuelve afecto. Este sentimiento supone reciprocidad. Los amigos comparten penas y placeres. La comunidad de penas y placeres, de afectos y odios, engendra amistades. Este sentimiento supone también coincidencia. Es amigo de otro el que desea para él un bien que se desea a sí propio. Amamos a los que nos hacen el bien, o a aquellos de quienes lo esperamos, a los que nos aman o esperamos que nos amen. Hay un amor más desinteresado y no menos firme: amamos al que es digno de amor, al justo, al generoso, al bravo, al prudente, al honorable, "a los que no viven a expensas del prójimo, sino de su propio trabajo, y entre éstos, al agricultor y, singularmente, al que trabaja con sus manos". Nótese este mentís soberbio contra esas generalizaciones apresuradas con que suele juzgarse a la Antigüedad. No menor persona que Burckhardt se ha dejado decir: "No se reconocía dignidad a ningún esfuerzo corporal." * Entendámonos: una es la estimación científica, filosófica, a cuya luz desaparece todo lo empírico; otra, la estimación sentimental, a la que el filósofo

* *Historia de la cultura griega*, II, II, 2. [Reyes poseía la traducción de Antonio Tovar (Barcelona, Editorial Iberia, S. A., 1947). Recuérdese que Reyes prologó las *Reflexiones sobre la historia universal*, México, Fondo de Cultura Económica, 1943 y 1961. Cf. *Obras Completas*, XII, pp. 100-129. E. M. S.]

no niega sus fueros. Amamos también, como diríamos hoy, por mera simpatía, al que nos gusta, al que nos resulta agradable, al de buen trato y sangre ligera, al que evita pleitos y discusiones. Amamos al pulcro y correcto; al que ignora el rencor, la murmuración y el triste humor atrabiliario, pues nos sentimos seguros a su lado; al inclinado a ver los buenos aspectos de la conducta ajena. ¡Ay! Amamos al que nos halaga, y, sobre todo, en aquello que no creemos merecerlo. Amamos al que se abstiene de hacernos reproches, al que no nos vende sus favores, al que se complace en nuestra compañía, al que nos sirve. Amamos, en general, al de nuestras mismas aficiones, siempre que no sea del mismo oficio, por aquello de "alfarero contra alfarero", como decía Hesíodo; en fin, cuando no hay rivalidad. Pero amamos también al que estimula nuestra propia estimación, al que cooperó en nuestras buenas acciones. La fidelidad amistosa es por sí misma amable, salva tiempos y distancias y va más allá de las tumbas. Amamos al que confía en nosotros al punto de descubrirnos sus defectillos o errores aparentes, e igualmente nos descubrimos ante él. Amamos al que no tememos. Amamos por gratitud. La amistad asume varias formas: camaradería, familiaridad, parentesco, etcétera.

Si volvemos de revés este cuadro, encontramos el desafecto, la enemistad y el odio. Aristóteles considera estos sentimientos como independientes de nuestra persona, y así los distingue de la cólera, que es una función del agravio personal. "En efecto, basta que lancemos una imputación contra alguien, para que le tomemos aversión." Profunda observación que recuerda el refrán castellano: "El que ofende no perdona." Los sentimientos contrarios al afecto no se aplican necesariamente, como la cólera, a un individuo, a Calias o a Sócrates, sino a una clase: al ladrón, al sicofante. El tiempo amengua la cólera, no el desafecto en ninguna de sus formas. El colérico quiere hacerse sentir, no el que desama. La cólera nace de un dolor preciso. Las cosas abstractas que desamamos, la injusticia, el vicio, pueden no afectarnos siquiera. El colérico llega a tener piedad de su adversario, no el que desama. Y con estas armas se espera que el experto pueda manejar el corazón de los hombres.

27. El *temor* es la pena de un mal futuro, venido de afuera o de nosotros mismos. No todos los males lo causan, sólo los que pueden afectarnos, y de modo agudo, y siempre en futuridad próxima, inminente o considerada como tal. La muerte no nos asusta mientras queda lejos, aunque sea inevitable. La inminencia de la amenaza acorta su distancia. Quien posee contra nosotros esta arma nos infunde temor, sea por acción o por abstención. La injusticia poderosa, la virtud ultrajada, la exasperación vengativa, el miedo que todo lo sacrifica a su defensa, la rivalidad, la sola posibilidad de dañar, tales son los entes temibles, y más cuando son disimulados que cuando nos enseñan los puños. La mala conciencia nos hace temerosos, pues atrae el rayo a nuestro techo, mientras que la amenaza al vecino sólo nos inspira compasión. El temor supone desamparo, debilidad. El poderoso, por cualquier concepto, es temerario, no temeroso. El ya apaleado, está curtido. Si hay una esperanza de salud, el miedo delibera y toma resoluciones desesperadas; si no, se hiela de espanto.

Al miedo se opone la seguridad, la esperanza de salud y abrigo. No hay seguridad como la buena conciencia; pero según el caso, importa también acumular precauciones, examinar salidas, convencerse —si es posible— de la propia fuerza, y hasta "ganar amigos", como dice nuestro Ruiz de Alarcón.* Es argumento de tranquilidad el ser ajeno a los enredos o el haber salido de ellos con fortuna. Quien nunca vio la tempestad, puede no temerla, pero tampoco la teme el que ya ha sabido sortearla. El analizar el peligro basta, a veces, para disiparlo, pues lo que asusta en conjunto se desvanece en sus elementos. Finalmente, queda el consuelo de los oráculos y la voluntad de los dioses, que protege a los justos. Recordamos aquí el consejo de Chesterton para aliviar al perseguido maniático: no es posible siempre reducirlo por la razón; hay que distraerlo con la imagen de las cosas felices.

Despliegue el retórico estas perspectivas según convenga,

* [Título de una de sus comedias, compuesta hacia 1617 y atribuida a Lope durante mucho tiempo. Cf. *Obras Completas*, de Alarcón, II, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1959, pp. 271-362. E. M. S.]

juegue con la amenaza y la promesa, con el miedo y con el consuelo.

28. La *vergüenza* es la pena de cosas presentes, pasadas o futuras que dañan nuestra propia estimación o nuestra fama. La indiferencia que se le opone es el impudor. Aquí sobreviene una enumeración, por vía de ejemplo, de acciones o situaciones censurables: torpezas, cobardías, fraudes, adulaciones, astucias, vanaglorias, ignorancias imputables que nos ponen en inferioridad ante los iguales en raza, país, edad, familia, sociedad. La vergüenza ante sí mismo depende de nuestra propia sensibilidad; la vergüenza ante los demás, de la opinión que nos merecen. La *aidós* y la *némesis*, el rubor ante los propios errores y la indignación ante la injusticia ajena, aunque no nos afecte, han sido los ejes de la antigua ética social. El pudor debe singularmente cuidarse ante los que con nosotros conviven, pues según reza el proverbio, "el pudor está en los ojos". El pudor crece a presencia del inocente o del muy severo. Verdad es que vemos la paja en el ojo ajeno y no sentimos la viga en el propio; pero también lo es que nos indigna una desvergüenza de que somos incapaces, y nos deja fríos en el fondo el presenciar la que ya hemos cometido. Los maldicientes, o los que nos tienen en alta estima, acautelan por contrarios modos nuestro pudor, y asimismo los amigos nuevos o los que por vez primera nos solicitan. La vergüenza nace del objeto, o sólo de su indicio, mención o recuerdo, y se amengua con el desdén hacia el posible testigo del acto. Sufrir ante quienes nos envidian, nos pone ruborosos. No sólo nos avergüenza lo propio, sino lo de aquellos que nos afectan de cerca, por amor, parentesco o complicidad. Más de una acusación o defensa, elogio o censura, recomendación o prevención pueden resultar de estos mecanismos y circunstancias de la vergüenza.

29. El *favor* es un servicio que no se cobra y que es necesario al que lo recibe. Su mérito depende de la mayor o menor participación del que lo hace, la mayor o menor necesidad del favorecido, y la calidad misma del servicio. La

necesidad determina el grado del apetito y la pena de la privación, ya material o espiritual. Si hay interés, esperanza de reciprocidad, falta de libertad o de intención precisa en el servicio, ya no hay tal favor. El favor tiene que llenar ciertas condiciones de naturaleza, generosidad, calidad, tiempo y lugar, sin las cuales aun podría darse un favor hecho al enemigo o hasta un favor que es rechazado, indicios todos de presunción contra la autenticidad del favor. A la luz de estas observaciones puede calificarse la generosidad de un acto.

30. La *compasión* es la pena ante una desgracia inmerecida, en que por simpatía humana general o por relación directa nos ponemos en el lugar de la víctima y sufrimos como por contagio. En los muy dichosos o en los muy desgraciados, suele embotarse esta simpatía. Y crece para con los muy desgraciados, a la vez que merma ante los excesivamente dichosos, cuyo extremo de felicidad causa involuntarios efectos de arrogancia. Los ya escarmentados son fáciles a la compasión, lo mismo que los ancianos con su buen seso y experiencia; lo son los sensibles y temerosos que hacen suya cualquier desgracia; lo son los de imaginación cultivada, los de veras inteligentes. La comunicación es casi automática para los que se hallan en condiciones parecidas. La ensordecen los estados extremos de temeridad y de cólera, y, en general, el temperamento indiferente. La atenúa y aun borra la poca estimación para la víctima, que hace ver un mal como un castigo merecido. La excitan las pérdidas y los reveses, la privación y la dolencia, el desamparo, la fealdad y la invalidez, la injusticia o el accidente, la inoportunidad o ironía de la fortuna, como cuando los presentes del rey llegaron hasta el cadáver de Diópites. Si el mal nos toca de muy cerca, más que compasión hay desgracia propia. Amasis no pudo llorar por su hijo sentenciado a muerte, y lloró por un su amigo obligado a pedir limosna, pues lo terrible no es lo mismo que lo lamentable. Lo que en mí me causa o me causaría temor, me mueve a compadecer al prójimo, ofreciéndome el caso ajeno como amenaza o recuerdo propios. Y así se explica que, al reducirse la dimensión del

tiempo, aumente la compasión, mientras lo muy remoto en el porvenir o en el pasado pierde su energía contagiosa. La sola presencia, real o simulada por el arte, de las huellas del sufrimiento, da pábulo a la compasión. Bien lo entienden los oradores, cuando abusan de los recursos extratécnicos.

31. La *indignación*, que ya hemos referido a la *némesis*, está en el otro polo. Aristóteles la considera aquí bajo su solo aspecto de honesta sublevación ante el éxito inmerecido, lo que podemos llamar injusticia positiva. No se la confunda con la envidia: pues la indignación se refiere a persona indigna, y la envidia es tristeza del bien ajeno en general, merecido o no, y hasta complacencia en el mal ajeno. En la indignación hay la nota de un temor difuso, como si se perturbara el orden de las cosas y la confianza que el orden nos inspira. Los hechos contrarios, pena merecida, éxito merecido, más bien fundan sentimientos contrarios. De modo que no todos los éxitos, no todos los bienes ajenos provocan, ni menos justifican, la indignación, así como no provocan ni justifican la compasión todos los ajenos males. La misma nobleza, la misma felicidad, si inmerecidas, parece que pierden su excelencia. Y como lo muy antiguo cobra carta de naturaleza, una injusticia positiva de larga data nos ofende menos que otra reciente, lo que explica la ojeriza contra el "nuevo rico" o el nuevo poderoso. Pues la injusticia de ahora mismo como que nos desposee de algún vago, actual patrimonio. Además, hay cierta correlación entre los bienes, y cuando ella se desconcierta da lugar a la indignación: así el ser buena persona no justificaría por sí solo el ganar crédito de sabio, ni el ser bravo, el enriquecerse, ni el ser bello y procaz el llevarse a la mujer más virtuosa, ni el ser músico extremado el triunfar sobre el justo. En todo ello hay disparate moral, extralimitación o *hybris*, que afrenta por igual a los dioses y a los mortales y provoca el castigo trágico. Y en todo ello se solapa un oculto resentimiento de lo que nosotros creemos merecer. Por eso los que mucho ambicionan son orillados a la indignación, al contrario de los pobres de espíritu, de antemano vencidos. Y de aquí se sacan resortes para disponer en pro o en contra el ánimo del que nos escucha.

32. Ya se ha adelantado algo sobre la *envidia.* La envidia se aplica singularmente a nuestros iguales o a los que así consideramos. Yo no envidio al tenorio de moda. Pero Aristóteles no deja aquí de ser candoroso. Hay el "envidioso universal", para otra vez citar a Alarcón; el que, como dice la fama, quiere ser la novia en las bodas y el difunto en los entierros. Cierto, Aristóteles descubre alguna inclinación a la envidia universal en los muy ricos y afortunados, que se sienten dueños de todo; y la verdad es que esta manera de envidia hace más presas entre los desheredados de todos los bienes y las gracias, y, sin duda, con mayores motivos. A poco que baje —si es que puede irse más abajo—, la envidia prolifera rencores; a poco que suba —y por fortuna puede subir—, nobles emulaciones. Cuanto podría aventajar al envidioso, le causa envidia; es decir, lo que le sería más accesible, en su propia actividad o categoría: de aquí la "ecuación imperfecta" (valga la expresión) que Aristóteles traza entre la igualdad y la envidia, lo que equivale a decir "rivalidad". Y aunque también el tiempo y la distancia la morigeran, Aristóteles no parece sospechar que, en nuestros días, habría envidiosos de Goethe y —según Gide se atreve a insinuar de Nietzsche— envidiosos de Jesucristo. Mas si, en general, la lejanía en el tiempo anula la envidia no así la lejanía en el "tempo": el que accede con facilidad a sus fines es siempre envidiado por el que sólo los alcanza con grandes sudores y fatigas. Y peor si el éxito de uno cobra, para el otro, un cariz de reproche. La pérdida de los bienes funda envidia: el viejo envidia al joven. Es envidia, aunque de noble estirpe, la que hace exclamar al Nigromante en un soneto que Menéndez y Pelayo reproduce con delectación:

> Al inerme león el asno humilla.
> Vuélveme, Amor, mi juventud, y luego
> tú mismo a mis rivales acaudilla.*

El retórico debe pisar con cuidado un suelo tan sensible. Aristóteles se olvidó de decir que nada duele más que la envidia. Porque, aquí entre nos ¿quién no la ha padecido?

* [Cf. "Al amor" (1876), del mexicano Ignacio Ramírez, "El Nigromante" (1818-1879). Véase *Obras,* México, Of. Tip. de la Sría. de Fomento, 1889, I, p. 34. E. M. S.]

33. También hemos adelantado ya algo a propósito de la *emulación*. Hermana noble de la envidia, se abreva también de rivalidad, pero no insiste en la aversión contra el bien del prójimo, sino en el bien que para nosotros deseamos, ejemplificado y propuesto a nuestro anhelo por el que han logrado nuestros iguales. La emulación legítima aspira a lo posible, no a lo imposible, a lo debido y no a lo indebido, y es así, estímulo de perfección, fuerza constructiva en la conducta, al revés de la triste envidia que sólo esteriliza o produce hijos monstruosos. La ambición juvenil, plan de ataque sobre la vida, o la ambición del digno, justa conciencia del valer, son siempre yesca para este fuego. El muy eminente aún tiene el deber de padecerla; y el que simplemente se figura serlo, ¡ay!, ése simplemente es una caricatura de la emulación. Nobleza obliga, dice el proloquio. Los virtuosos, los excelentes, son metas ofrecidas a la emulación, fuerzas aspirantes en la masa social. Y ésta es una de las muchas funciones del "culto de los héroes". El don natural produce envidia; los frutos del arte y del esfuerzo, emulación. Su contrario viene a ser el desprecio. Por ruptura de correspondencia, la felicidad sin mérito es origen de sentimientos acentuadamente negativos.

Tales son, en general, las pasiones. Ellas crecen en terrenos distintos. Los terrenos son las naturalezas, los estados, las edades y las costumbres. Al cuadro de las pasiones sigue el cuadro de los terrenos. Junto a esta página de Aristóteles, la misma imitación de Horacio resulta pálida. Y nuestro trasunto tiene necesariamente que ser la sombra de una sombra.

34. Los *hábitos* pueden ser virtudes o vicios, y Aristóteles los ha tocado antes, como suelo de los actos posibles y sus atribuciones y calificaciones, a propósito singularmente de la retórica judicial. Las *edades* se reducen a tres: juventud, madurez y ancianidad. La *juventud* arde en deseos y en capacidad de cumplirlos, y es incapaz de gobernar su anhelo de amor. Es versátil como es violenta, e intensa como la sed y el hambre que mueren al punto que se sacian. Es colérica y arrebatada, susceptible y preocupada de evidenciar el "yo". Busca los honores, ama la victoria, aspira a la primacía en

todo, aunque todavía la riqueza la seduce poco, porque recibe gratuitamente sus bienes. Su inclinación natural es generalmente recta, por lo mismo que no ha visto muchas perversidades. Como no desengañada, es fácil a la confianza, y la esperanza la embriaga como el calor del vino, porque va tendida al porvenir y no ha acumulado recuerdos. De aquí que se engañe, de aquí su bravura, de aquí su gracioso aturdimiento. Pero espera de las cosas y de las leyes más bellezas de las que ellas brindan, y de aquí una manera de aceptación, de sumisión. Limpia de la rebaba práctica, del moho de la necesidad, su esperanza la hace generosa. Lo bello la seduce más que lo útil. La ética, y no el cálculo, la gobierna. A ojos cerrados, se echa en brazos de la amistad. Es danza, y quiere compañía. Hasta hay petulancia en su gozo. Estrena la vida y cree que todo lo inventa. Ignora el justo medio, es heroica y, así, patética. Exagera ¡con qué hermosura! Atropella por vigor, no por maldad. Y por falta de imaginación para el mal, es compasiva. Pero —Aristóteles lo olvida— como no ha transigido aún ni ha chocado con el compromiso, a veces juzga con crueldad. Su ambiente es la risa; su cortés intemperancia, la burla. Pero ¡oh, Aristóteles! ¿Y la melancolía secreta de la juventud, que es su torturante anhelo de perfección?

35. La *madurez* es toda término medio y equilibrio entre los extremos de la juventud y la vejez. No tránsito: estabilidad. Ni audaz ni timorato, el adulto es la sazón perfecta, "el hombre en su punto" que prefería Gracián. Prudente sin desconfianza, cuidadoso de la verdad, ponderado entre lo bello y lo útil, ni parsimonioso ni pródigo, neutro entre la cólera y el deseo, templado en el valor y valeroso en la templanza, saldo del caudal juvenil con rentas anticipadas de la vejez, viene a ser el juez por excelencia. En pleno disfrute de su cuerpo de los treinta a los treinta y cinco, y de su alma a los cuarenta y nueve. Ni allá ni acá: punto muerto de la balanza. Decía bien Goethe, que ya entonces importa mucho más el estudio de su obra que el de su vida.*

* [Cf. A. R., *Trayectoria de Goethe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 36, *n.* 13. E. M. S.]

36. La *vejez* es propio reverso de la juventud, con la cual, y no con la madurez, habrá que enfrentarla para entenderla. La madurez se elimina como término medio de la metáfora. El pleno valor expresivo sale de los extremos. El viejo vio mucho, sufrió y pecó mucho, es tardo e inhibido en actos y en juicios. Cree y no sabe, duda y no afirma. Sospecha más intenciones de las que hay, se hace taimado. Su experiencia se corroe en desconfianza. Ama y odia como con tibieza, y según la palabra de Biante, ama como si odiara, odia como si amara. La práctica le ha carcomido el espíritu, y es algo miope a la grandeza. ¿Generosidad, cuando siente tanta falta de todo, cuando todo le ha costado ya tanto y sabe lo pronto que se pierde? Timorato, frío, con frío que participa del miedo. Como se le va la vida, se aferra a sus guiñapos; se acaricia miserablemente, llega a egoísta; lo útil le resulta lo más bello, no sin cierto impudor y menosprecio ya de la fama. La viña del alma se le ha agriado. Sólo la endulzan los recuerdos, vive de lo vivido. Quiere traerlos siempre a cuento, y habla de ellos sin ton ni son; aburre con su locuacidad, evoca muertos, narra insustancialidades, flaquea en lo próximo y es prolijo en lo remoto. Su cólera, fácil por la incomodidad de su cuerpo, es fuego fatuo. ¿Su deseo? Es impotente, no temperante. Es calculador e interesado. Si atropella, es ya con malicia, con resentimiento contra el tesoro que va perdiendo. Compadece, no por humanidad desbordada como el joven, sino por escasez y tristeza, porque siempre lo teme todo. Tiende a la quejumbre, le duelen el cuerpo y el alma, ríe forzado. Pero ¡oh, Aristóteles! ¿Y la vejez libre de achaques, la vejez salubre, la "agcrasia"? ¿Y aquella sublime vejez que hacía decir al gran romántico:

Car le jeune homme est beau, mais le vieillard est grand?

¿Y los casos de vejez florida, bello remate humano en aquellos escogidos espíritus que llegan a la aceptación total del mundo, por lo mismo que ya nada esperan, al dominio por la dejación, a la filosofía pánica, al *amor fati* de Spinoza?

37. Y pasamos a los estados: la nobleza, la riqueza, el poder y la felicidad.

La *nobleza*, honor hereditario, cría la ambición de gloria, porque todos quieren naturalmente aumentar su bien, y aun desdeñan al que se conforma con la situación recibida. Las conquistas propias y actuales halagan más que las tradiciones. Por nobleza entiende el filósofo la dignidad de la ascendencia, pero también la conservación de esta dignidad, que no se da siempre en los nobles. En el hombre como en los productos de la tierra, aparecen de tiempo en tiempo tipos excelsos, mutaciones súbitas que luego alternan con largos compases de normalidad; y las mejores cepas suelen acabar en decadencia. Así aconteció con los hijos de Alcibíades y el primer Dionisio, con los de Cimón, de Pericles, de Sócrates.

La *riqueza* cría la arrogancia. La extrema facilidad que procura corrompe el carácter. La posibilidad de adquirir hace creer que todo se compra. El rico es delicado y fastuoso, muelle y cruel, porque su comodidad lo ablanda y su poder lo endurece. Simónides dice cínicamente a la mujer de Hierón: "Vale más ser rico que sabio, porque los sabios acuden a la puerta del rico." La insensatez afortunada se cree con todos los derechos y aun con licencia para el abuso. En el "nuevo rico" se acentúan tales errores, pues los bienes nuevos siempre despiden tufo de mal habidos. La riqueza se deja llevar a errores, más que por maldad específica, por intemperancia y libertinaje.

Los *poderosos* repiten el caso de los ricos, aunque algunos suelen mudar cuando cambian de uno a otro estado. En general, el poder es más codicioso de honores y más bravo que la riqueza, por la misma índole de los objetos que procura. Es más diligente, porque es un capital moral cuya reconstrucción es constante y obliga a incesantes preocupaciones. La dignidad —mezcla fácil de abandono y decencia— exige más del poderoso que del rico, porque aquél está más a la vista y todos sus actos cuentan y trascienden.

La *felicidad* parte de las condiciones anteriores, o hasta cierto punto las dispensa, y exige algunas más. Sin una hermosa familia se puede ser rico o poderoso, pero nunca feliz. Para el fin retórico, Aristóteles abandona provisionalmente el tipo de la felicidad subjetiva, y se aplica a la que se funda

en los bienes. Por eso afirma que la felicidad también engendra la insensatez y el orgullo. La acompañan la gratitud a los dioses, la conformidad con la propicia fortuna. Pudo Aristóteles añadir que el éxito muchas veces dulcifica a los hombres y hasta aprovecha a los ingenios: ello es de experiencia diaria.

En el reverso de estas medallas, aparecen las figuras del pobre, del débil, del desdichado, sobre las cuales el texto actual de la *Retórica* pasa como sobre ascuas.

38. Y tras esta exposición de la humana naturaleza y sus reconditeces, a veces gentil y a veces precristiana, entre maliciosa y generosa, aquí y allá tocada de adivinación en lo que hoy llamaríamos las técnicas fenomenológicas —el diseño de las intenciones y los objetos mentales—, otras veces rebajada a la psicología particular, la sátira y el costumbrismo, el maestro deja caer el escalpelo. Sobre el teatro de muñecos patéticos se cierra el telón.

TERCERA LECCIÓN

CICERÓN O LA TEORÍA DEL ORADOR

I. De Aristóteles a Cicerón

1. No es nuestro propósito trazar la historia de la antigua retórica, sino señalar sus puntos culminantes. Por eso empezamos con Aristóteles, y apenas jalonaremos el trecho que va de éste a Cicerón, pasando desde la Grecia ya alejandrina hasta la Roma que presenció el tránsito entre la república y la dictadura. Primero hablaremos de los griegos y luego de los latinos; pero para aquéllos rebasaremos la época, mencionando autores contemporáneos de Cicerón y aun de Quintiliano, a fin de vislumbrar de una vez la perspectiva y sus abismos futuros. Después nos fijaremos especialmente en Roma.

Baña los tres siglos que separan al Estagirita de Dionisio de Halicarnaso una intensa onda filosófica —peripatéticos, estoicos, cínicos, epicúreos—, la cual afecta de diverso modo la crítica, la poética y la retórica. Nace la exégesis de Aristarco y los alejandrinos, la "escoliástica". La noción de una esencia común al verso y a la prosa literaria, a que Aristóteles había llegado, vuelve a perderse. Y en el estudio de la prosa, o retórica, se tiende principalmente a conformar la doctrina adquirida en programa de enseñanza escolar. Por unos cinco o seis siglos, a esto se reducirá la pedagogía. La vida pública del ágora desaparece con la conquista de Atenas, metrópoli convertida en parroquia, aun cuando continúa siendo un centro intelectual. Desterrada así de la plaza, la retórica se refugia en las aulas y tiende a estereotiparse. Pronto, privada de respiración y arrancada del servicio social, crece para adentro, se llena de sí misma, se complace en formalismos huecos y multiplica los entes sin necesidad. Se inventan códigos para pensar, hablar y escribir.

2. No sabemos hasta qué punto está todavía indemne del mal el dudoso Demetrio, ni hasta qué punto será auténtico o siquiera datará de su época el tratado *De interpretatione* que se le atribuye. En su persona misma acontece el tránsito de la Edad Ateniense a la Alejandrina, y es de creer que trajera, por impulso adquirido, cierta fuerza de conservación. El texto que lleva su nombre reserva la poética al verso, y la retórica —aunque no le da esta denominación definida— a la prosa y a la estructura de la cláusula. Se describe el desenvolvimiento de la prosa histórica, desde el informe Hecateo hasta el terso Jenofonte; se recomienda el uso de las cláusulas breves; de las cláusulas subimos a los periodos, no sin análisis excesivo, y de allí bajamos a las cláusulas paralelas. Y aunque hay su poco de maraña en todo ello, ni se llega al alambicamiento, ni se confunde el arte de la prosa con la psicología y la persuasión. Demetrio es el primero que preceptúa sobre la prosa epistolar. Este género, fuera de antecedentes orientales, egipcios, hebreos o chinos, parte, según Helánico, de la reina Atosa, hija de Ciro y esposa de Cambises y de Darío. La *Epistolografía griega* de Hercher muestra que los retóricos insensiblemente confundían la epístola con el discurso. Demetrio clasifica más de veinte tipos de epístolas, y ya el neoplatónico Proclo trae el doble, y entre sus novedades aparece la "carta amorosa". En la epístola, como en cualquiera de sus escritos, puede discernirse —dice Demetrio adelantándose a Buffon— el carácter de un hombre.

3. Durante el siglo III a. J. C., los griegos Cleantes y Crisipo escribieron sendas retóricas, hoy perdidas, que Cicerón calificaba de obras perjudiciales, lo cual prueba que la epidemia iba cundiendo. Sin embargo, Quintiliano no olvidará a Crisipo.

4. Éste es el lugar de consagrar una mención a los maestros del que vino a ser príncipe de la elocuencia latina. Sin contar la escuela de la experiencia, la enseñanza de Cicerón pasó por dos etapas: primero, en Roma, comenzó a adiestrarse en el derecho bajo la férula de Scévola el Viejo, y en

la filosofía y la retórica respectivamente bajo el académico Filón y bajo Diodoto el estoico, a quien hospedó siempre en su casa; después, durante su primer viaje, se sometió, sin duda para su provecho, puesto que de allá volvió más aligerado y flexible, a la disciplina de los griegos Posidonio el Sirio y Molón. Posidonio era filósofo estoico y también historiador, cuya ciencia llegó a prever el viaje a la India por el Occidente. Molón ya había estado antes en Roma, era el más famoso orador helénico de su tiempo, fue maestro de César, y único embajador a quien el Senado concedió el privilegio de usar para sus mensajes la lengua griega. Molón se preocupó de frenar un tanto la excesiva exuberancia de su discípulo, y Cicerón, que lo mismo se explicaba en ambas lenguas, escuchó de él esta melancólica sentencia: "A través de tu palabra, Roma nos ha arrebatado lo único que nos quedaba a los griegos, elocuencia y saber." Que Cicerón y otros muchos hayan ido al Asia Menor por lecciones de oratoria, se explica considerando que en aquellas comunidades griegas las normas democráticas se conservaron prácticamente hasta el primer siglo de nuestra Era. Los romanos, de acuerdo con una sabia política, no intervenían en el régimen interior de las colonias mientras no afectara al imperio. Las asambleas y las cortes se reunían como antaño y las antiguas magistraturas eran todavía de elección popular. La oratoria, pues, conservaba allá su natural ambiente. Sin embargo, la tendencia general de la retórica, como se aprecia manifiestamente en los fragmentos del epicúreo Filodemo, era ya el confinarse dentro de las aulas, alejándose de la vida del pueblo y tipificándose en una pedagogía escolástica que se disputaba con los filósofos la educación de la juventud.

5. De Hermágoras de Lemnos, retórico griego establecido en Roma, donde alcanzó grande autoridad, algo aprendió también Cicerón, pero también aprendió a alejársele, según se aprecia claramente en el tratado de la *Invención.* Más que del estilo, donde no descollaba ni teórica ni prácticamente, Hermágoras se ocupa de la "disposición", aconsejando una saludable economía, y define las "causas" o temas prácticos y las "tesis" o asuntos imaginarios. Su metódica

se extiende sobre los únicos puntos en que los sucesores de Aritóteles lograron añadir alguna cosa: la *stasis* o estado de la causa y las figuras.

6. Ya su discípulo Ateneo de Naucratis, buen heredero de la antigua Academia, considera la elocuencia como el arte de la mentira, *ars fallendi.* En fin, Apolodoro de Pérgamo y Teodoro (no el de Bizancio, sino tal vez el de Gadara), aunque jefes de escuelas rivales, según aparece de Quintiliano y de Estrabón, coincidían con Hermágoras en conceder más a la disposición que al estilo. A Teodoro se atribuye la condenación del entusiasmo a destiempo (*parenthyrson*).

7. Pero quien verdaderamente nos conduce de Grecia a Roma, tanto por la trascendencia de su obra como porque en Roma vino a florecer un poco después de la muerte de Cicerón y porque influyó en Quintiliano, es Dionisio de Halicarnaso. Éste no podría ser confundido en la balumba de los retóricos perniciosos. Cierto que considera la palabra como objeto de arte en sí mismo, independientemente del significado, pero esto no es un error, sino una heroica verdad parcial, orillada a peligros. En muchos sentidos, su orientación crítica es única en la Antigüedad, aunque no sea un inspirado como Longino, ni un constructor como Aristóteles, aunque no posea el chispazo de Aristófanes ni la amenidad de Luciano. Pero es ya un crítico profesional y no indirecto o por accidente, y en ello está su excelencia más que en su obra como retórico. Escritor de sensibilidad para los matices propios y ajenos del estilo, su prosa revela cierta tortura en la gradación de la duda y la certidumbre. Escribió sobre el arte de la redacción y sobre la retórica en general; analizó y comparó modelos oratorios y de prosa histórica o filosófica, así como entró en peculiaridades estilísticas de la poesía, menos recordadas de lo que merecen. Tal es el estudio de la construcción en Píndaro y de la felicidad léxica en Safo. Examinó el canon de seis oradores áticos —Lisias, Isócrates, Iseo, Demóstenes, Hipérides y Esquines—, a los que luego añade un juicio sobre Dinarco. Estudió la *Retóri-*

ca de Aristóteles, y demostró que Demóstenes no procede de sus principios. Investigó las singularidades lingüísticas de Tucídides. Trató de Platón. Su *Retórica*, de atribución discutida, colecciona lugares para las diferentes ocasiones del discurso, y hay que decirlo, más bien para los llamados "discursos de ocasión", puesto que ya no se consentían los grandes asuntos que en otro tiempo habían hecho temblar el ágora. Clasifica las figuras con cierta levedad, aunque nada añade a lo que sabíamos. Su libro *De la Composición* no se refiere a las partes del discurso, sino a la redacción misma como tal, a los giros de la frase, con nueva y singular atención para algunos extremos nunca antes examinados tan de cerca. En punto a la selección de las palabras, nos remite a otro ensayo perdido. Más que preceptuar respecto a las series y ordenamientos de vocablos, observa el verso de Homero y la prosa de Heródoto, por primera vez tomada en cuenta con cierto amoroso cuidado. Ni onomatopeyas ni arcaísmos le asustan; y a sus ojos la belleza del estilo se reduce a bellas secuencias de palabras igualmente bellas, las cuales se resuelven en bellas sílabas, como éstas en bellos sonidos. Nunca había llegado la teoría a igual palpación de la virtud literaria, aunque este punto de vista sea limitado. Dionisio pasa después a los ritmos y recomienda la variedad armoniosa, la alternancia de larguras y brevedades, el juego de pies y cadencias, en forma y manera que desconciertan nuestro bárbaro oído contemporáneo. Sus *Censuras* ofrecen una revista demasiado sumaria, como la de Quintiliano; pero en ellas el crítico, aunque sea algo ligero, se enfrenta por primera vez con las obras individuales. En los *Comentarios* sobre los oradores lamenta la invasión de estilos viciosos, y expresa interesadamente su confianza en que la organización política de Roma acabará por rectificar estos desvíos. En suma, Dionisio muestra una puntería certera, aunque usa flechas endebles, y nos transporta ya, como quiera, de las arideces retóricas a las inquietudes críticas. Su punto de vista es unilateral, y no deja de conducirlo a algunos resultados extraños.

8. Dión Crisóstomo, contemporáneo de Quintiliano, era

un conferenciante viajero a quien algunos llaman misionero de la filosofía y otros se atreven a llamar periodista. Sus páginas participan del sermón laico, del panegírico local, de la crónica, y tratan más bien de entretener, sin preocupación alguna de persuadir. Ora nos describe sus ocupaciones matinales, ora invoca a un enigmático sacerdote egipcio o retuerce graciosamente a Homero para desmentir la captura de Troya. ¡Lástima que esta nota humorística se alargue hasta la pesadez! Pone a disertar a Fidias sobre la idea de la divinidad y la concepción de la imagen de Zeus. Compara la poesía y la escultura en términos que anuncian inesperadamente a Lessing. Confronta a los tres grandes trágicos, y objeta el valor del coro, porque naturalmente ha perdido ya el sentido orgánico de la antigua tragedia. Pero todo esto es amena literatura, y sólo se recuerda aquí como aplicación práctica, y, sin duda, la única que tendrá porvenir, de la tendencia retórico-declamatoria a que luego vamos a referirnos. En Dión, efectivamente, la "declamación" se orienta hacia el "ensayo", género que también vino a alimentarse con la epidíctica. El ensayo en José Enrique Rodó es un gran discurso epidíctico.*

9. El término "declamación", usado antes en su general sentido de recitación, vino a significar una moda o escuela especial de la retórica. El uso actual ha heredado los dos sentidos, pues ya decimos que declama el que simplemente recita, o el que emplea un estilo afectado y pomposo. Se ha descrito esta moda como una proliferación deportiva muy propia de la índole griega; y se la ha explicado como efecto ocioso de aquella facultad oratoria que había ya perdido sus verdaderos usos públicos.

Con la declamación, el instrumento, aunque no se aplica, continúa afinándose. Y de tal suerte que, en el Renacimiento, la imprenta recién inventada cae más golosamente sobre los documentos retóricos de esta época que sobre los antiguos y fundamentales tratados de la lógica. Lo cual no es extraño si se considera que los nuevos desarrollos de la física y la filosofía materialista afectaban mucho menos la re-

* [Véase *La crítica en la edad ateniense*, § 166, p. 97 *n*. E. M. S.]

tórica que la lógica. Prueba manifiesta de este fenómeno nos la dan aquellos dos infolios aldinos de comienzos del XVI, que en el XIX se abultarán todavía más con los diez enormes volúmenes donde Walz logró salvar este fondo documental, al menos simbólicamente. Porque, fuera del atlético recopilador, que a veces se muestra visiblemente fatigado de juntar escolios ¿quién se atrevió con tamaña lectura? Más adelante, volveremos sobre la declamación.

10. Llegamos a las puertas de Roma. Cicerón no es allá el primero que escribe de retórica, pero sus predecesores quedan por él oscurecidos o no han llegado hasta nosotros. Sobre casi todos ellos sólo poseemos las noticias que traen Quintiliano o Suetonio. De estos testimonios resulta que Roma descuidó por siglos este arte, así como llegó a prohibir su enseñanza, o que únicamente lo cultivaron al principio algunos libertos y extranjeros. Asegura Séneca Retor que el caballero Blando fue el primer ciudadano consagrado a tal enseñanza. Tal vez los primeros tratadistas sean los repúblicos como Catón Censorino y Marco Antonio el antiguo. Pero como en general venían repitiendo a los helénicos, todavía en tiempos de Cicerón se apreciaba más a los maestros Hermágoras, Molón o Apolodoro de Pérgamo. La *Retórica a Herenio*, antes atribuida a Cicerón y aun considerada como un texto refundido de la *Invención*, hoy se estima como su fuente, ya sea obra de Elio Stilón o de Cornificio, y es un reajuste de la doctrina griega según las exigencias romanas. Define el oficio del orador, cita curiosos ejemplos de los primeros poetas latinos, ataca con más curiosidad que provecho el asunto de la mnemónica, luce cierta precisión de estilo y, a propósito de las figuras, a vueltas de muchas puerilidades, ofrece algún encanto. Entre sus mejores pasajes se han señalado la descripción de la muerte de Tiberio Graco y la página sobre la figura llamada "notación", que tiene la viveza de una comedia urbana. Mommsen aplaude la preferencia de esta obra por la acción viva de la retórica sobre las lucubraciones abstractas. Los libros retóricos de Varrón se han perdido. Se sospecha que los haya agobiado su habitual inclina-

ción a la arqueología y a la bibliografía, y se supone que no eran ajenos a la reacción contra el helenismo.

II. Cicerón: la persona, la experiencia y la teoría

11. La prosa latina, que ha de madurar en la oratoria, nace, allá por el siglo IV a. J. C., entre los Anales Pontificios, catálogos e inventarios rituales que siempre han precedido a la historia. El memorismo del derecho la cultiva, y pronto alcanza por sí sola precisión y claridad suficientes, a diferencia de lo que aconteció con la poesía, la cual tuvo que esperar el beso de Grecia. Apio y Catón Censorino son ya verdaderos oradores, vinculados, como después Cayo Graco, a la gran evolución que poco a poco incorpora al pueblo en el Estado. El arte culmina en Cicerón, y luego se deshace de mil modos entre epigramáticas lindezas, donde sobresalen la sentenciosidad de Séneca el Filósofo, la incisiva sobriedad de Tácito, la moderación transparente de Quintiliano. Acerquémonos a Cicerón.

12. Este hombre-literatura, este hijo y padre de la palabra, este fascinador de públicos, paga hoy la ineludible pensión, porque el lector medio de nuestro tiempo se conforma con ignorarlo, teniéndolo por un estentóreo, por un hiperléxico genial. Perdónese la bobería de Laurand: lo cierto es que "Cicerón es interesante". Lo acompaña el aura verbal. Va cobijado en el espíritu. Construye, después de Aristóteles, otra manera de enciclopedia, aunque algo cambiante y movediza, y traza la senda de todo verdadero humanismo. Explora con feliz instinto la naturaleza, la historia, el alma, cielo y tierra. Se abre paso entre los relámpagos de aquella su hora siniestra, no sin los reveses y dudas que asaltan al letrado cuando abandona el retiro de las Musas para arrojarse entre las furias civiles. Muere con martirio, y resucita para seguir arengando a los hombres eternamente.

Aquel que se gobierna por su propio talante y no según las pasiones ajenas está expuesto a que le llamen tránsfuga los que no pudieron sobornarlo o esclavizarlo. La vida y la muerte de Cicerón nos aleccionan una vez más sobre la

facilidad con que se entienden siempre entre sí los canallas poderosos, por muy enemigos que parezcan, para arruinar al trabajador del espíritu. El cual nunca podrá deglutirlos ni asimilarlos, aun cuando así lo simule y así lo aconseje su instinto de conservación. Que si a veces se acordaba Cicerón, que si soportó ciertas humillaciones... ¡Ay, Mommsen hubiera sido menos cruel para juzgar al pobre humanista si, en vez de vivir en la época que le tocó, instalado cómodamente en su biblioteca, hubiera vivido en nuestros días y hubiera tenido que habérselas con las marejadas populares y las imposiciones de los caudillos conquistadores! *

La vivacidad de las pasiones, la candorosa vanidad, la volubilidad misma, la aptitud para la soledad y la compañía, la necesidad de contarlo y decirlo todo, hacen de las cartas de Cicerón la mejor crónica sobre los últimos días de la república, a la vez que el mejor espejo de su propia y agitada persona. Una tradición, una cultura, una época, un hombre: todo esto encontramos en Cicerón.

La historia política no puede dispensarse de conocerlo: mucho antes de Tito Livio o de Dionisio de Halicarnaso, nos brinda el relato de los antiguos reyes, así como es el primer autor que cuenta de los Gracos. La historia económica tampoco podría ignorarlo, porque a él debemos la descripción más precisa sobre las compañías financieras por acciones, organizadas en Roma para explotar las provincias. No podía olvidarlo la filosofía, porque él es arsenal de noticias, fuente principal para los tres siglos anteriores al Cristianismo, y porque él determinó la vocación espiritual de San Agustín. El derecho encuentra en sus páginas la noción de la "guerra justa", que luego reaparece en San Agustín, Isidoro de Sevilla, Graciano, Santo Tomás, Suárez y Grocio. El orador, que evoluciona desde el estilo gárrulo del *Pro Quinctio* hasta la nerviosidad y el saetazo de las *Filípicas*, puede estar ya lejos de nuestro gusto; pero fue, con San Juan Crisóstomo, el maestro de Bourdaloue, a quien el infalible Sainte-Beuve admira todavía después de un par de siglos; fue el modelo de la prosa mística española, y una influencia

* Por lo demás, a Mommsen no le faltaron sufrimientos, ni generosidad para entender el amor y el odio en la historia.

tan universal que ya es imposible investigarla. Newman reconoce en el escritor "al único maestro de estilo", y ésta es condición que, en mayor o menor grado, le conceden sus críticos más exigentes. La moda cambia: hoy pedimos al estilo sorpresas, y Cicerón, como Bossuet, avanza creando previsiones. El conocedor de la lengua que fue Cicerón difícilmente admite rival. A pesar de su purismo instintivo, y aun debido a eso, es capaz de ensanches idiomáticos para recoger los matices del pensamiento griego. No es poco haber puesto a la ruda lengua latina en estado de recibir la cultura helénica. El tono varía con el asunto, aunque la continuidad en la perfección lo disimula a los ojos de los lectores apresurados. Su práctica del ritmo, conforme con su teoría del *Orator*, y deriva de los sofistas griegos y de Isócrates, no ha sido agotada todavía, a pesar de los numerosos y a veces peregrinos estudios que le han consagrado Francia, Alemania, Italia, Holanda, Rusia, Checoslovaquia, Nueva Zelanda. La afición a Cicerón se confunde para Sainte-Beuve con la afición a las letras. "Es —decía Menéndez y Pelayo— el primer prosista de la tierra, y a la vez uno de los escritores más agradables y a quienes se toma más cariño." Era honrado, humano, comprensivo, simpático, ingenioso, irónico y un tanto burlón, y de mejor compañía que aquellos adustos virtuosos profesionales cortados según el modelo de Catón.

13. Descontada, pues, la *Retórica a Herenio*, alguna epístola y pasaje sueltos, son siete las obras de Cicerón parcial o totalmente consagradas a la retórica: *De inventione, De Oratore, Partitiones Oratoriæ, Brutus, Orator, De optimo genere oratorum* y *Topica*. Fueron escritas en diversas épocas y a lo largo de unos cuarenta y dos años. Las más importantes son el *De Oratore* y el *Orator*. De las primeras a las últimas, el escritor ha evolucionado. El libro juvenil *De inventione*, como lo confiesa Boissier, es francamente aburrido. Menéndez y Pelayo declara que lo ha traducido sin entusiasmo.

14. La región que Aristóteles domina con su *Retórica* y su *Poética*, se divide para los latinos entre la poética de Ho-

racio y las retóricas de Cicerón y Quintiliano. Pero la actitud de Cicerón ante la retórica no podía ser la misma de Aristóteles. El filósofo ve en la retórica un parangón de la dialéctica, y le interesan, sobre todo, la esencia de la persuasión y la técnica que de tal esencia deriva. Estudia la filosofía de la retórica como hombre ajeno a la vida y a las tempestades del foro, como espectador que analiza. Cicerón es un práctico que se recoge a meditar sobre su experiencia, un artista que habla de su arte, un orador que construye su teoría según los ensañamientos de la acción oratoria.

Más aún, Cicerón es un abogado que se extiende de los asuntos privados a los públicos, y que aborda la retórica en sus menos literarios aspectos. Su oratoria, su estilo en general, trascienden al odre primitivo, y éste es uno de los más reiterados reproches que se le han hecho. De la importancia que llegó a alcanzar la profesión de abogado puede juzgarse recordando que Cicerón no pronunció ningún discurso político hasta los cuarenta años, y ya el solo ejercicio jurídico le había ganado el cargo de pretor. Todo ello tiene que reflejarse necesariamente en su teoría. Aristóteles nunca hubiera aprobado las "mentirillas" con que Cicerón recomienda salpimentar la defensa de las causas dudosas. ¿Las contradicciones posibles en que incurre el orador de una causa a otra? Al que un día se las echó en cara públicamente, Cicerón le contestó así: "Se engaña quien crea encontrar en nuestros discursos la expresión de nuestras personales opiniones. Nuestros discursos son el lenguaje de la causa y de las circunstancias, no del hombre y del orador."

Lo cierto es que su elocuencia se preocupa más de sus propios efectos que de los asuntos que trata, y que el pecado de querer convertirla en lenguaje de la causa más que en el lenguaje de la "verdad universal", como hubiera dicho Aristóteles, se paga paradójicamente, convirtiéndola en el lenguaje de la oratoria en sí. El peso se ha desplazado de la persuasión hacia la persona del orador. Pero todavía Cicerón predica la buena doctrina, que los decadentes invirtieron, de que la filosofía es base de aquel arte, y no al contrario; de que el arte se hizo para el hombre y no el hombre para el arte.

Por lo demás, en la Roma de Cicerón la deliberativa distaba ya mucho de influir en las decisiones públicas al grado que en la Atenas clásica. La política, ya desde entonces, se deja dominar, más que por la persuasión de las ideas, por la maniobra electoral, el dinero, la fuerza militar y la consigna de las sociedades populares. En la época de Cicerón no se gobierna ya a los pueblos mediante la palabra. El orador comparece a propagar ante las multitudes las previas decisiones secretas del poder. De suerte que, si en el tono de sus más notables oraciones predomina la intención judicial, constantemente se apoya en especies que proceden de la epidíctica.

Su temperamento mismo, su vulnerabilidad algo femenina, lo llevan, como se dice vulgarmente, a "fulanizar" las cosas, y éstas fácilmente se le convierten en temas de elogios y censuras personales. Este vivo sentimiento de la presencia humana que parece haber detrás de cada objeto mental, a la vez que da realce a sus cartas, hizo de él un verdadero maestro de la polémica y la psicagogía, y un consumado retratista de instantáneas morales. Aristóteles nos aparece como un sistema de ideas en que el yo se desvanece un tanto. Cicerón, como un hombre apasionado, como una persona en acción, preocupada de sí misma y de su éxito. Como vivía en una época borrascosa, para conservar su línea moderada tenía que cambiar de postura, darse y recobrarse en los vaivenes, proceder por sinuosidades. Su ética no era de geometría euclidiana, pero sí de geometría relativista, puesto que se veía obligado a mudar la ecuación con los cambios del punto de referencia, para poder así salvaguardar los valores del intervalo. De aquí resulta un escepticismo inconfeso, que se alivia en los deleites de la palabra y procura las compensaciones eléctricas de la ovación pública.

Tal es la persona; tal fue su experiencia: tal será su teoría.

III. La teoría en conjunto y los tratados secundarios

15. Ni el estilo de Cicerón maduró de un golpe, ni tampoco su teoría retórica. Después de sus viajes por Asia parece más

suelto, más desembarazado de viejos preceptos que en sus primeros discursos. Así también, en el tratado *De inventione* se limitaba a recopilar las reglas aprendidas, mientras que ya en el *De Oratore* descubre la fertilización del propio ejercicio. En el *Brutus* y en el *Orator* su personalidad se destaca visiblemente y aun es propuesta como modelo, actitud que encontramos también en *Los Oficios* (I, 1), donde dice a su hijo:

> Enriquecerás tu estilo latino con la lección de mis obras. Y no quisiera que me atribuyeran a vanidad esta expresión, porque, concediendo como concedo a muchos la ciencia de filosofar, en cuanto a formar un discurso con propiedad, elegancia y claridad, que es el oficio de un orador, me parece que tengo justo derecho a reclamarlo como mío...

Único grande orador que haya querido teorizar sobre su arte, comprueba con su ejemplo lo mucho que hay en este arte de facultad natural, pues sus tratados son poco originales, y parecen una mera selección entre los elementos de una doctrina ya establecida, a los cuales, como era de esperar, su pluma presta nueva y robusta arquitectura. Quintiliano declarará más tarde que Cicerón no reveló sus secretos en sus teorías, y que sólo por eso es lícito volver a escribir de retórica después de tan grande maestro.

Esto nos conduce al tema, siempre discutido, de la originalidad de Cicerón. La discusión se funda en aquel discrimen de fondo y forma, cuya exageración es funesta para todas las artes. El propio Cicerón, en carta a Ático, tuvo la malhadada idea de soltar un chiste de que sus malquerientes han sacado partido, sobre todo aquellos furibundos adversarios germánicos del siglo pasado, entre los cuales exceptuamos al simpático Schwartz. Como se ha observado, el afán de originalidad es la única vanidad que Cicerón ignoraba. Sus libros, declara sonriendo, le cuestan poco trabajo: "Yo no pongo más que las palabras; y ésas no me faltan." En otra carta, dice que ha dispuesto ampliamente de toda la perfumería de Isócrates, los frascos de sus discípulos, y los perfumes y afeites de Aristóteles.

Recoge, pues, toda la enseñanza escolar sobre las reglas técnicas, la invención, la disposición, la elocución, la memo-

ria y la acción; añade algunas nociones menos difundidas que dice haber aprendido con sus maestros de la Academia y cuya paternidad atribuye a Platón y a Aristóteles; y como al cabo no le bastan las reglas, insiste en el talento, en la práctica y en la cultura general.

¿En qué consistía aquella técnica y qué alcance tenía su enseñanza? Examinaremos los tratados secundarios de Cicerón y luego pasaremos a los fundamentales.

16. La *Invención* es un libro algo seco, una mera antología de preceptos espigados entre varias autoridades. Mezcla la doctrina filosófica de Aristóteles con la estilística de Isócrates, y recuerda a Hermágoras para copiarlo o para objetarlo. Entre esta busca del dechado como imitación selectiva o combinación entre las mejores partes de varios sujetos, y la concepción que más tarde encontraremos en el *Orator*, donde la obra brota de la idea o visión interior del asunto, hay sin duda mucho camino andado. Como símbolo de la *Invención* se nos propone el caso de Zeuxis, que completa su imagen con rasgos de las cinco vírgenes de Crotona; como símbolo del *Orator*, el caso de Fidias, que saca de su alma la imagen de Atenea, como sacó la imagen de Zeus de la sola idea de lo divino, según lo explicará Dión Crisóstomo. La *Invención* resulta árida, además, por el exceso de inútiles clasificaciones formales a las que se pretende atribuir profundo sentido.

"La artificiosa elocuencia que llaman retórica" es una parte de la ciencia o saber civil, que se ejerce mediante la oratoria. De las varias partes de la oratoria —invención o temática, disposición o plan, elocución o estilo, memoria o facultad retentiva y pronunciación o recitación— Cicerón estudia aquí la primera como nexo de las demás. La invención trata de la materia del arte. La materia se presenta en las causas a debate, de donde resultan los tres géneros retóricos de Aristóteles: deliberativo, judicial y epidíctico, que ya aquí ha comenzado a llamarse demostrativo. No vale la pena de perderse en las "cuestiones" de Hermágoras, causas abstractas y sin interposición de persona que más bien son temas científicos y filosóficos extraños al fin retó-

rico de la persuasión. Cicerón no disimula su preferencia por las causas jurídicas, que él considera, alejándose para siempre de Aristóteles, como lo fundamental de su arte. La *Invención* es, por mucho, un libro de derecho y lógica jurídica, cuyas observaciones desbordan la retórica. Aquí se aprecia una vez más el contraste entre el genio griego y el latino.

La causa se divide en tres: conjetural, definitoria y genérica: * La conjetural se refiere a un hecho por averiguar y establecer, pasado, presente o futuro; la definitoria, a la noción de este hecho expresada en adecuadas palabras; la genérica, que es calificativa, se da "cuando se cuestiona sobre la cosa misma y sobre el género del negocio: cuánto, cuál, de qué manera, justo o injusto, útil o inútil". El común denominador de todo debate es la traslación o conmutación, en suma: la rectificación propuesta. Luego, los tipos se clasifican en subtipos hasta el enrarecimiento neumático.

Se repiten después las normas tradicionales sobre los miembros del discurso: exordio o entrada en materia, narración o exposición del caso, división o sumario de proposiciones en que se lo encierra, confirmación o argumento y prueba positivos, refutación o argumento y prueba negativos, también llamada reprensión, y epílogo o conclusión.

Finalmente, se enumeran los recursos para suscitar ciertos ánimos o pasiones según el tipo de la causa, donde aparece esta regla de oro: "Conmovidos ya los ánimos, no hay que insistir en el discurso, porque, como dijo el retórico Apolodoro, nada se seca tan pronto como las lágrimas."

Sin duda el mayor encanto de la *Invención* está en el proemio, al que Menéndez y Pelayo se ha referido en estos términos:

> Aquella duda prudentísima de "si trae mayores males que bienes a los hombres la facilidad de hablar y el estudio desmedido de la elocuencia"; confesión preciosa en boca de un hombre que consagró a ella lo mejor y más granado de su vida: aquella descripción del nacimiento de las sociedades, cuando rendidos los hombres, antes duros y salvajes, a la elo-

* Menendez y Pelayo traducía: "conjetural, definitiva y general", lo que me parece orillado a ambigüedades.

> cuente palabra de un varón "grande sin duda y sabio", se congregaron en uno, saliendo de las selvas, y levantaron las primeras ciudades: aquella pintura del estado de la elocuencia cuando sólo se empleaba para el bien y para la justicia, y aquella súbita degeneración así que la oratoria se divorció de la sabiduría y de la virtud, comenzando a preferir el pueblo a los más osados y locuaces, al paso que los sabios, "como refugiándose de la tempestad al puerto, se daban a estudios más tranquilos: la exhortación que el retórico les hace, para que no abandonen la República en poder de los necios y malvados, recordando el noble ejemplo de Catón, de Lelio y de los Gracos... todo ello está lleno de sabiduría, de elevación y grandeza.

Para mí es evidente, aunque confieso ignorar lo que digan los comentaristas, que Rousseau tuvo muy presente este proemio en su *Discurso sobre el origen de la desigualdad entre los hombres*. No sólo se advierte aquí el mismo recurso de reducir la descripción sociológica a síntesis casi alegórica, sesgo mental característico del ginebrino como bien se deja ver en el *Contrato Social*, sino que hay en este discurso algunos desarrollos sobre la función de la palabra en la evolución del grupo humano, que parecen directamente partir del elocuente latino.

Otros compases vivos son las pasajeras anécdotas y los ejemplos, peregrinos a veces por proceder de obras perdidas. Así, explicando aquella postura retórica que niega realidad eficaz a lo que sólo raramente sucede, cita esta palabra de Curio: "Nadie puede a primera vista ni de pasada enamorarse", propia respuesta al *As you like it*: "¿Quién que amó no amó a primera vista?" (III, 5).

Citaremos dos pasajes curiosos, en la traducción de Menéndez y Pelayo:

> Véase, por ejemplo, esta demostración de Sócrates, en el socrático Esquines, hablando Aspasia con la mujer de Jenofonte y con Jenofonte mismo.
>
> —Dime, mujer de Jenofonte, si tu vecina tiene más oro que tú ¿preferirías el tuyo o el de tu vecina?
>
> El suyo —contesta.
>
> —Y si tiene mejores vestidos y adornos mujeriles de más precio ¿querrás los tuyos o los de ella?
>
> —Los suyos.

—¿Y si tiene mejor marido que el tuyo?

Aquí la mujer se quedó cortada. Entonces Aspasia dirigió la palabra a Jenofonte:

—Dime, si tu vecino tiene mejor caballo que el tuyo ¿cuál preferirás?

—El suyo ciertamente.

—¿Y si tiene una heredad mejor que la tuya?

—La de él si fuere mejor.

—¿Y si tiene una mujer mejor que la tuya?

Aquí Jenofonte se quedó callado. Y dijo Aspasia:

—Puesto que ninguno de los dos me contesta a aquello que yo quería saber, diré lo que uno y otro pensáis. Tú, mujer, quisieras tener el mejor marido, y tú, Jenofonte, la más excelente mujer. Y mientras no consiguiérais respectivamente que no hubiera mejor marido o mejor esposa en la tierra, siempre desearíais más de lo que antes teníais por mejor y más perfecto.

Cuando los crotoniatas florecieron en riquezas y en felicidad entre todos los pueblos de Italia, se propusieron enriquecer con excelentes pinturas el templo de Juno, que veneraban en gran manera. Para esto, llamaron con un salario grande a Zeuxis Heracleota, que pasaba por el mejor de los pintores de entonces. Pintó éste para aquel templo muchas tablas, de las cuales algunas han llegado a nuestros días. Y para cifrar en una imagen muda la más acabada belleza de mujer, dijo que quería pintar el simulacro de Helena. Oyéronlo gustosos los crotoniatas, por saber que en la pintura del cuerpo femenino excedía a todos los demás artífices y creer que, haciendo él una obra excelente en aquel género, en que más se aventajaba, daría eterna gloria a aquel templo, y no salieron engañados en su opinión. Comenzó Zeuxis por preguntarles cuáles eran las doncellas más hermosas que tenían. Ellos le llevaron a la palestra y le mostraron muchos niños de grande hermosura. Es de saber que en aquel tiempo los crotoniatas vencían en fuerza y hermosura corporal a todos los demás pueblos y obtenían gloriosísimas victorias en todos los certámenes gímnicos. Después que admiró Zeuxis las formas y los cuerpos de aquellos niños, le dijeron los de Crotona: —Hermanas de estos niños son las doncellas, ya puedes inferir cuán grande será su hermosura. —Escogedme, pues, contestó él, las más hermosas de estas doncellas, y pintaré lo que os he prometido, trasladando la verdad natural a una muda imagen—. Entonces los crotoniatas por acuerdo público presentaron al pintor las vírgenes para que entre ellas eligiera. Él escogió cinco, cuyos nombres están consignados en muchos poetas como elegidas por el juicio de aquél que mejor debió entender de belleza. No creyó poder encontrar en un solo cuerpo todas las condi-

ciones necesarias para la hermosura, porque la naturaleza en ningún género presenta obras perfectas en todas sus partes. Como no tendría que dar a los demás si todo se lo concediese a uno, otorga a cada cual ciertas perfecciones mezcladas con ciertos defectos.

Con este documento para la antología de la estética, damos por terminada la reseña sobre la *Invención*, obra de estudiantes, escrita antes de los veinticinco, que el autor había de repudiar más tarde.

17. Las *Particiones oratorias* completan, con la *Invención* y los *Tópicos*, el cuerpo de la obra propiamente técnica. Son un breve resumen escrito por Cicerón para exhortar a su hijo al estudio de la filosofía académica y al ejercicio de la oratoria que en aquélla se funda. Diálogo sin viveza, pero preciso y en forma de catecismo, que acaso por eso alcanzó cierta popularidad en la Edad Media, no ofrece mucho interés; mas su despojo mismo nos alivia de la prolijidad de la *Invención*, y no puede decirse en justicia que carezca de sustancia. Marmontel advertía que en las diez líneas consagradas a la "prevaricación" está todo el argumento del discurso por Milón; y que, en unos quince minutos, nos daba toda la técnica retórica. Todavía pudiera servir como un primer grado al parnaso. Comienza así:

—Quisiera, oh padre, que me enseñaras en latín lo mismo que otra vez me dijiste en griego acerca de la oratoria, si es que puedes y tienes tiempo.

—¿Y qué deseo yo más que hacerte doctísimo, hijo mío? Además, tengo espacio bastante, porque al fin he logrado salir de Roma. Además, que yo antepondría con gusto ése tu deseo a mis mayores ocupaciones.

Por desgracia, poco correspondió el hijo a la solicitud y a las esperanzas del padre, cumpliéndose aquí las amargas reflexiones de Aristóteles sobre la descendencia.

Pero la entrada del diálogo y la exclamación contenida: "al fin he logrado salir de Roma", nos dan una visión instantánea de aquella vida agitada y trafagosa. Cicerón aprovechaba siempre para escribir y estudiar cuantas treguas le consentían los negocios y la política, las fatigas y melancolías

periódicas de su impresionable naturaleza, los reveses y hasta los destierros. Buscaba entonces el siempre seguro consuelo de las letras. Así, tras la componenda de César y Pompeyo en Luca, cuya prenda vino a ser la humillación del letrado, o tras la muerte de su hija Tulia, Cicerón da muestras de una fecundidad inusitada, y publica libro tras libro. Como todos los personajes de la época, alternaba la actividad febril con la rusticación en aquellas célebres *villas*, y cuando estaba en la ciudad suspiraba siempre por el campo, a reserva de echar de menos la ciudad y acosar a los amigos para que le enviaran noticias cada vez que se iba de vacaciones.

18. El *Brutus* es un diálogo cuyas personas son Cicerón, Ático y Bruto. Traza las tradiciones de la antigua elocuencia —cerca de doscientos oradores entre griegos y latinos—, se defiende de sus enemigos los oradores neo-áticos, nos informa sobre sus primeros años, su educación y su carrera política. Es obra agradable, aunque escrita con menos cuidado que el *De Oratore* o el *Orator*, y pertenece a los años de angustia en que se veía crecer la tiranía de César y se esperaba de un momento a otro la derrota de Pompeyo. Cicerón admiraba al hombre y aun sentía por él una atracción trágica, pero odiaba al tirano. Mil veces resistió sus ofertas, que no eran nada desdeñables, y sólo se le sometió de mala gana y cuando no pudo menos. Silenciado el foro, Cicerón se recluye en el estudio de cierto manual de cronología romana que acaba de enviarle su amigo Ático y que abarca unos siete siglos. Ante aquel catálogo lleno de oradores, se enardece su imaginación y, para olvidar el presente, resuelve sumergirse en el glorioso pasado.

Por primera vez se escribe la historia de la elocuencia bajo la república. La obra vuelve sobre aquella tesis cara a Cicerón y expuesta ya en el *De Oratore* ocho años antes: a saber, que la oratoria es el arte más difícil, porque supone una cultura integral y las más vigorosas facultades del alma y del cuerpo. Así lo demuestra su galería de estatuas parlantes, donde innúmeros son los llamados y muy pocos los escogidos. Ahora bien, como aquella perspectiva alcanza su

culminación en Hortensio, y éste ha sido derrotado por Cicerón, la obra deriva hacia una apología propia, al menos de cierto modo implícito. Era la hora en que los jóvenes refinados, Bruto entre ellos, comenzaban a discutir al maestro, que ya resultaba un tanto pomposo. Que le opusieran el ejemplo de Demóstenes, y peor aún el de Lisias, a él que con tanto calor defendía siempre el aticismo, lo sacaba de quicio. Lo cierto es que Cicerón representa más bien un medio entre el estilo ático y el asiático.

En el artificioso desorden del diálogo, la exposición mantiene una cronología rigurosa, y la doctrina oratoria, con referencia expresa o tácita a las condiciones de la elocuencia, del discurso y del estilo, y al triple deber del orador (persuadir, agradar y conmover), sirve de base a los juicios diseminados por la obra.

19. *De optimo genere oratorum* es un pequeño proemio escrito para la traducción, hoy perdida, del debate por la *Corona* entre Demóstenes y Esquines. Hay, dice, muchos géneros para el verso y uno solo para la elocuencia perfecta. Define el estilo ático como el más excelente, proponiéndolo como un modelo de pulcritud o limpieza, pero rebatiendo a los que sólo pretenden alcanzarlo mediante la corrección y carecen de "fuerzas, sangre y cierta suavidad de color". Se trata, en el fondo, de censurar por un lado a los oradores anémicos, y por otro, a los "asianistas" que pretenden sustituir el vigor con el rebuscamiento. La idea de Cicerón es defenderse contra sus enemigos literarios. Finalmente, declara su teoría de la traducción: ni literal hasta perder el genio del idioma, ni interpretativa al punto de olvidar el original: "No creí necesario traducir palabra por palabra, pero conservé el valor y fuerza de todas ellas: no las conté, sino que las pesé." En el curso del fragmento, vuelve sobre los conceptos y aun las palabras del *Orator*.

20. Los *Tópicos* constituyen un manual de los "lugares" dirigido al jurisconsulto Trebacio. Aunque la obra pretende ser una mera exposición de Aristóteles, como fue escrita de memoria durante una travesía marítima, la memoria hizo

de las suyas. (Lo propio aconteció a Erasmo con alguna cita del *Simposio* en su *Elogio de la locura*, compuesto en análogas circunstancias.) De aquí que algunos, mirando a las divergencias entre el modelo griego y el compendio latino, hayan suscitado la inútil duda sobre la autenticidad aristotélica de aquel tratado de la *Lógica*. El compendio se reduce a los casos indispensables, y todos los ejemplos se aplican al derecho romano.

Este singular trasplante del peripatetismo griego —donde sin duda se deslizan algunos elementos estoicos o acaso epicúreos—, resulta incómodo a fuerza de concisión. Se vuelve a la división de la dialéctica en invención y juicio, ambos merecedores de igual consideración, aunque los estoicos sólo repararon en el juicio, en la crítica. Es el momento de observar que Cicerón no parece haber conocido directamente la *Retórica* de Aristóteles, aunque recibió su acarreo. La *Invención* y el *De Oratore* muestran que Cicerón más bien cita a Aristóteles como recopilador de las retóricas precedentes. Los *Tópicos* mezclan los ejemplos jurídicos con los filosóficos y los poéticos, y revelan nuevamente las preocupaciones lingüísticas del *Orator*. Este compendio fue muy usado por Quintiliano y, en el siglo IV, Boecio lo comenta con interés.

IV. "DE ORATORE"

21. En el *De Oratore* y en el *Orator* encontramos toda la sustancia y la exposición principal de la retórica ciceroniana, por lo cual les hemos reservado un lugar aparte.

El *De Oratore* es también un diálogo, de mayor vivacidad que el *Bruto*, aunque sólo nos haga echar de menos a Platón. El primer libro, que se desarrolla bajo un plátano evocador de Iliso, en la granja tusculana de Craso, se refiere a la educación del orador. A los comienzos recuerda el *Fedro*. Son sus interlocutores el augur Mucio Scévola, su yerno Craso, el orador Antonio y los jóvenes Publio Sulpicio Rufo y Cayo Aurelio Cota. El segundo libro se refiere a la invención y disposición. Scévola no ha podido concurrir, y en cambio aparecen Lutacio Catulo y Julio César Estrabón, tío del gran

César. El tercer libro se refiere a la elocución. Si en Platón los personajes alcanzan la vivacidad de retratos y el diálogo verdadera fuerza escénica, trágica en el *Fedón* y cómica en el *Gorgias*, al punto que el Pinciano se atreve a clasificar estas obras dentro del género dramático, ya en Cicerón el diálogo es mera alternancia de monólogos que unos a otros se suscitan, y los personajes no aspiran a la consistencia, sino que son nombres simbólicos, aunque de sujetos reales que hemos visto desfilar por el *Bruto*. Solemnes funcionarios todos, algo pesados como buenos romanos, se acomodan cuidadosamente en unos cojines, incapaces de sentarse en el suelo y menos de hundir los pies descalzos en el arroyo como Sócrates y sus compañeros. Cosa parecida acontece con sus ideas.

22. Craso había sido el mejor orador romano antes de Cicerón. Célebre por la precocidad de sus primeros éxitos, apenas contaba veintiún años cuando su acusación contra el ex cónsul Carbo, que causó el suicidio de éste. Alcanzó las mayores dignidades. Contribuyó a proscribir a los retores latinos que abrieron "escuela de impudencia". En cierta defensa del Senado, su arrebato mismo lo hizo desplomarse en pleno discurso y murió a los pocos días. Era elegante y mordaz, sentencioso y de ademanes sobrios. Cicerón, aunque hijo de la clase ecuestre que Craso, buen aristócrata, nunca miró con buenos ojos, quiso, al evocarlo, honrar en él a un ilustre predecesor cuya vasta cultura, desusada entonces, correspondía al verdadero ideal de la retórica, y con cuyo recuerdo le unía la común afición a las artes de Grecia.

Antonio, padre del que fue compañero de César en el consulado y abuelo del futuro triunviro, había sido rival de Craso y alcanzó también los más subidos honores. Envuelto en el escándalo de las vestales acusadas de incesto, y a una de las cuales Craso defendió sin resultado, regresó rápidamente de Brindis, donde se encontraba ya camino del Asia y, tras una improvisada defensa, salió absuelto entre delirantes ovaciones. A fuerza de ardor, salvó al concusionario Aquilio, y a fuerza de habilidad, al sedicioso Norbano. Logró un triunfo militar contra los piratas; conoció la persecu-

ción y la fuga, y cayó entre las matanzas de Mario y Cina. Distaba mucho de poseer la cultura de Craso, y coqueteaba afectando aún mayor ignorancia. Confiaba más en la práctica que en el estudio, y mostraba la falta de escrúpulos de los que así piensan. Su sencillez no llegaba a la belleza, pero era valiente, "arguto" y de fértil memoria. Era la persona indicada para llevar la réplica a Craso.

El Mucio Scévola del diálogo no es el pontífice máximo y colega de Craso como algunos suponen, sino el augur, que era su mayor en edad y, en el diálogo, es el viejo de la partida. Jurista por larga tradición de familia y estoico por vocación propia, helenista como todos los contertulios de Escipión, también alto magistrado, valeroso y afable, paternal y de buen consejo, se dispensaba de todo artificio en la oratoria y hacía valer con naturalidad el respeto de su persona. Cicerón honra en él a su primer director en la carrera jurídica.

Sulpicio Rufo, menor que Craso, derrotado por Antonio en la causa de Norbano aunque llevaba la parte justa, cayó en un despecho que le hizo dudar de los principios. Desengañado, acabó por alejarse del partido aristócrata, cuando vio aspirar al consulado a César Estrabón, sin pasar antes por la pretura. A poco, ardiente amigo de Mario, defendía lo que antes atacara, y al fin fue degollado por Sila. Rico de dones naturales, de hermosa presencia y soberbia voz, era orador del tipo que Cicerón llama sublime, aunque de poca solidez. Tal vez se acercó a Craso para remediar en su imitación tal deficiencia. Fue una promesa segada en flor.

Su estricto contemporáneo Aurelio Cota era su contraste. De noble prosapia, grave y sereno, despojado de ornamentos, fue conciliador en el consulado, aunque antes campeón de la aristocracia. Procónsul en las Galias, muere a su regreso cuando le esperaban los triunfos militares. Su oratoria tuvo que adaptarse a su escasa resistencia física y a su temperamento endeble. Se dice que Platón afirmaba de Jenócrates y Aristóteles que el primero necesitaba espuela y el segundo freno; se asegura que lo repetía Aristóteles a propósito de Calístenes y Teofrasto; y el propio Cicerón

atribuye el dicho a Isócrates, quien según él lo aplicaba a Teopompo y a Éforo. Este juicio del maestro sobre las dos índoles opuestas de sus alumnos, lo usan hoy los críticos para comparar a Cota con Sulpicio Rufo. Discípulo de Antonio, ni de lejos se le parecía en el vigor, pero acaso lo superaba en la invención, más propia del talento analítico. El contraste entre los dos jóvenes era ya, por sí, una tentación para enfrentarlos en el diálogo.

Quinto Lutacio Catulo y César Estrabón aparecen en los dos últimos libros como para sustituir al viejo Scévola. Catulo fue cónsul con Mario y figura entre los vencedores de los cimbrios. Aristócrata, sufre después la persecución de su amigo Mario y, antes que entregarse, prefiere darse la muerte. Erudito y consumado helenista, dominaba con igual maestría su propia lengua, a diferencia de algunos *snobs* que daban en equivocarse en latín. Cicerón compara su estilo al de Jenofonte. Convencía a todos mediante una solicitación sin violencia.

César Estrabón, medio hermano de Catulo, era un abogado de éxito. Su popularidad edilicia lo cegó al punto de aspirar al consulado sin probar antes la pretura, ambición que vino a atajar Sulpicio Rufo. Como Antonio, fue víctima de las matanzas de Mario y Cina. Superaba a todos en la facecia y el donaire, con que solía sazonar hasta los asuntos más ponderosos.

Tales son los interlocutores del diálogo.

23. Cicerón dedica esta obra a su hermano Quinto, soldado con letras que, bajo su tienda de las Galias, perpetró en quince días hasta cuatro tragedias, aunque tuvo el buen gusto de no incidir en la oratoria. Suele Cicerón comenzar sus dedicaciones con un suave y melancólico tono de recuerdo. Como de costumbre, la contemplación del pasado le hace veces de soledad, aun en medio de los asesinatos, incendios y pillajes desatados por la lucha entre Milón y Clodio. Cicerón vuelve ahora, con mayor conocimiento, a los estudios teóricos iniciados en la *Invención*. Y logra construir así el tratado más legible sobre retórica, el que menos huele a "especialismo". En el vaivén del diálogo, algunos

creen ver timideces y vacilaciones, y otros encuentran que la tesis avanza con tanto rigor como la propia ley Manilia. Teuffel siente que, por huir esta vez del formalismo, la obra cae en la imprecisión. Pero tienen razón quienes aseguran que todo lo salvan el buen gusto y el interés humano, y señalan como sus mejores lugares la clásica página sobre el concepto de la historia, el saludable consejo de compenetrarse con la emoción que se trata de comunicar, las no desatinadas explicaciones sobre lo gracioso y lo ridículo, la franca condenación de todo cisma entre el bien pensar y el bien decir, el aprecio de la novedad como condición estética, la atención para la cadencia y el número, y el encanto del estilo mismo en que la obra está escrita, acaso no igualado nunca por Cicerón.

24. Con todos sus méritos, el *De Oratore* no tuvo eco inmediato. Exigía toda una educación enciclopédica, un gran fundamento filosófico y daba de lado a las reglillas miradas por los tratadistas con supersticioso respeto. Habrá que esperar a que Tácito recoja semejante doctrina, en protesta contra la manía de improvisar oradores en la cuna. Habrá que esperar a la profunda metódica de Quintiliano. El *De Oratore* es obra tan saludable que sus preceptos hubieran aprovechado al propio Cicerón.

25. Craso comienza por negar que exista un "arte" del orador suficiente en sí mismo y sostiene que para lo que aquí hay de arte basta con la observación empírica. Pero lo esencial de la retórica, el contenido, está en el conocimiento, en la filosofía, como ya se afirma en el *Fedro*. Antonio, naturalmente, le rebate, concede mucho más al arte en el sentido práctico, y aun pone en duda la importancia de los estudios generales. De aquí arranca la discusión.

El mecanismo de excesivas clasificaciones y reglas con que se fabrica oradores es inútil y aun es nocivo. Sustituye la reflexión personal por la receta, deseca el ingenio, falsea la verdad, consume la virtud del estilo. En todo este aparato, sólo vale la pena de conservar las nociones más elementales: las cinco partes del discurso, las seis partes de la

invención, las tres cualidades del exordio y la peroración, etcétera. (Confesemos que hoy todo esto nos parece ya muy imponente.) La enseñanza de la retórica como fin en sí procede al revés de la naturaleza. Primero es saber, después decir. "Todos son elocuentes en lo que conocen", afirma Sócrates. No es necesario ser sabio en todo, pero hay que tener luces suficientes sobre el derecho civil, la historia, la geografía, la poesía, la literatura, la filosofía, las matemáticas y las ciencias naturales antes de abrir la boca en público. No es otra la imagen del *honnête-homme* que llegó a cuajar el genio francés, y que los romanos llamaban, más o menos, el "bien nacido". Ya en aquellos días, el mal consistía en la prisa de maestros y discípulos por llegar a la ejecución antes de poseer el instrumento.

Por otra parte, aplicarse a la especialidad sin conocer el lugar del mundo en que ella encaja es un peligro para la formación individual y para el servicio de las sociedades. La cuestión, como se ve, es muy antigua, y a vista de las presentes crisis, no podemos jactarnos de que haya perdido actualidad. ¿Qué otra cosa han buscado, entre nosotros, las más ilustradas reformas de nuestra educación pública? Y cuando Cicerón reclama de nuevo el sitio de honor a la filosofía, también entonces relegada por falsos intereses prácticos, los hombres de mi generación reconocerán que aquella grande sombra nos cobijaba, sin saberlo nosotros, en nuestras juveniles campañas de cultura.* Nosotros hemos tenido igualmente que romper lanzas por la universalidad del conocimiento, contra la especialización prematura y contra la manía parlante.

La verdad está en la armoniosa conciliación de facultades. Sócrates por una parte, los sofistas por otra —dice Cicerón—, "acabaron por divorciar indebidamente el corazón y la lengua". No sea la filosofía el patrimonio exclusivo de los filósofos, ni el arte de la expresión el patrimonio exclusivo de los oradores. Cicerón confiesa en el *Orator* que

* [Se refiere sin duda a su "Alocución" en la Escuela Nacional Preparatoria (1907), en *Obras Completas*, I, pp. 313-319, y las *Conferencias del Ateneo de la Juventud* (1910), descritas ahí mismo, p. 174. Reyes se refirió extensamente a estas "juveniles campañas de cultura" en *Pasado inmediato* (1941), en estas *Obras*, XII, pp. 187-216. E. M. S.]

aprendió más en los jardines de la Academia que no en las oficinas retóricas. Cierto es que el orador, en principio, se enfrenta con causas particulares, ¿pero cómo valorarlas sin darles su sitio en lo universal? ¿Cómo desentrañar entonces su sentido y su trascendencia? Cada hecho bruto se proyecta sobre el cielo de las ideas. Esta noción platónica se desarrollará más a fondo en el tratado del *Orator*. Y el tratado intermedio, el *Bruto*, viene a ser como una demostración por los ejemplos. De aquí que Cicerón considere estas tres obras como etapas sucesivas de su teoría.

Tan generosa concepción —puesta sobre todo en boca de Craso y objetada por otros interlocutores— parece contradecir lo que en un principio afirmamos: que con Cicerón el interés se desplaza de la persuasión hacia la persona del orador. La contradicción es aparente. Ante todo, hemos destacado la fase del tratado que nos parece más noble, pero no es desgraciadamente la única, pues el diálogo ofrece una gama de matices evanescentes que se conjugan de mil modos. Además, uno es lo que se hace y otro lo que se predica; y por eso afirmamos también que al propio Cicerón le hubiera aprovechado someterse a su teoría. Finalmente, sigue siendo cierto que el universo ciceroniano desemboca en el grito oratorio.

26. Pero consideremos la obra más de cerca. Hasta aquí hemos resumido el Libro I, el más provechoso y doctrinal, adelantando referencias a algunos pasajes ulteriores que lo completan. Pasemos al Libro II.

No nos basta averiguar, con Craso, que la retórica es un instrumento para poner al servicio del bien social todo el saber humano; no nos basta dudar, con Scévola, que los estados hayan brotado al conjuro de la palabra o siquiera en ella se sostengan (punto sobre el cual nos remitimos al proemio de la *Invención*). Hasta aquí hemos discutido los fundamentos de la retórica. Pero ¿y la retórica misma? ¡Ay! Aquí la argumentación se empequeñece por fuerza. Entramos en los tres consabidos géneros retóricos; advertimos en nuestro autor cierta desconsideración para la demostrativa, que pasa a ser condimento de la judicial y

la deliberativa; reaparecen las cinco partes o capítulos de la retórica, con su inacabable secuela de consejos y sutiles distingos, y aquel voraz hormiguero de los tópicos, cuya horrible enumeración queda algo disimulada en la índole del diálogo.

Lo esencial y lo más generalmente olvidado es la invención, insiste Craso. No hay que ser "hombre de un solo negocio", o como diría la Celestina, "mur de un solo horado". ¿Especialista? Bien está, pero especialista en naturaleza humana. Concedo —viene a decir Antonio—, pero ese tal puede o no ser un orador; y el orador es nuestro asunto, y orador, ante todo, es el que sabe hablar con arte suficiente para ganar sus causas.

Del Libro I, en que Craso lleva la voz cantante y Antonio el acompañamiento, sacamos la impresión de que la retórica es a la vez un estudio comprensivo y un arte específico, y que ambos interlocutores tienen razón. En el Libro II, Antonio lleva la palabra, precisamente para disertar sobre la invención, que Craso tanto había ponderado. Y en el III, Craso vuelve al primer plano para tratar de la elocución.

¿De qué lado se inclinaba el autor? Parece evidente que hacia Craso. La dolencia verbal que ya desde entonces se delata aparecerá temible a los ojos de Tácito, y se extenderá como epidemia en las escuelas de declamación del Mediterráneo y aun entre los Padres de la Iglesia. La imperfección teórica del punto de vista de Antonio, limitado y parcial, está comprobada por la historia. Y la mejor prueba es que hoy llamamos retórica a la palabrería ociosa. El punto de vista de Craso no ofrece peligro, puesto que significa la conservación y la correcta expresión de la cultura.

La siesta interrumpe la charla, que se deja para el día siguiente. Scévola anuncia que no podrá concurrir.

27. El Libro II cae en las convenciones formalistas, pero abunda de paso en observaciones agudas: la tarea del maestro es promover el genio propio del discípulo; la de éste, es imitar los buenos modelos. La mejor manera de conocer los hechos es obligar al cliente a que exponga previamente y

defienda su causa ante el abogado; después, la atención debe repartirse en tres direcciones: la propia, la del adversario y la del juez; finalmente, viene el escoger los argumentos, rechazando los que pueden llevarnos a complicaciones. Y esto —dice Antonio— es todo lo que yo entiendo por pensar primero y hablar después, sin meterme en honduras. Tal es la investigación o establecimiento de los hechos, primer punto de la invención.

El segundo punto es el *status*. El estado legal sólo se aplica a las cuestiones jurídicas. El estado racional, a todas, y resulta de proponerse las siguientes preguntas: 1ª ¿Hasta dónde depende la causa de que tales hechos hayan o no acontecido? 2ª ¿Qué definición o denominación merecen en su caso los hechos? 3ª ¿Qué interpretación o calificación admiten los hechos así conceptuados? Estas tres nociones pueden aparecer a la vez en el primer plano, pero las más veces predomina una de ellas, y esto determina la especie del argumento, el lugar donde hay que cargar el peso de la discusión.

El tercer punto es la psicagogía, la procura de simpatía, el estímulo de la emoción conveniente; y aquí el estudio teórico no es más que una etapa elemental, y la verdadera pericia se adquiere en la vida de los debates.

En suma: naturaleza de la causa, razón por la cual da lugar al debate y objeto que se propone el debate. La transición del probar al convencer da ocasión a Antonio para rechazar la división acostumbrada entre causas generales y particulares. En teoría, toda causa particular está tejida en relaciones generales. En la práctica, lo que importa no es considerar aisladamente estas generalidades, sino tejerlas en el caso particular.

Este análisis enseña a contemplar los argumentos, pero no a buscarlos, que es la materia de la tópica.

Viene luego la disposición o arreglo entre los diversos miembros del discurso, y con esto pasamos ya de la consideración interior a la consideración externa de la oratoria. Ya no se trata de pensar la causa, sino de redactar la pieza verbal. Cicerón, que tanto entendía de esto, nos entrega poco, y es que caemos ya en lo más artístico del arte, cuyas con-

quistas son siempre algo incomunicables. Apoyar los puntos ventajosos sin que se advierta el disimulo de los desventajosos; insistir, según el caso, en el argumento o la pasión, en la *confirmación* o en la *refutación*; dejarse una retirada franca para una atenuación posible de la sentencia, si es que la causa no se gana, etcétera. La secuencia tradicional desde el exordio hasta el epílogo es tan obvia que no necesita examen. Lo que importa es cuidar que el argumento proceda como una gravitación necesaria, y no como una acumulación aritmética de elementos sueltos. El baño de emoción sea total y abarque todos los miembros del discurso. Las razones de mayor peso aparezcan al principio y al fin, como las dos ataduras de una cuerda. Conviene redactar el exordio al final para estar seguro de su mejor adaptación a todo el discurso, pues siempre durante el desarrollo o redacción del discurso se ocurren cosas insospechadas al principio. La narración no sea tan concisa que se enturbie la claridad por exceso de condensación. El debate sea al mismo tiempo constructivo y destructivo, porque así se hace más palpable la inconsistencia del adversario. Finalmente, algunas vaguedades sobre el panegírico o sazón epidíctica, que parece más apropiada en lo deliberativo que en lo forense.

La memoria (y aquí la inevitable evocación de Simónides) es una facultad que se favorece con el orden, las asociaciones, sobre todo visuales según Cicerón, aunque tampoco se han de desdeñar las verbales. En esta materia cada uno debe estudiar y aprovechar sus naturales pendientes, que la moderna psicología ha cavado hasta los subsuelos del alma. Sobre la memoria natural crecen los recursos de la memoria artificial.

Junto a la pericia de este hombre de oficio, Aristóteles resulta un tanto candoroso.

Tras el reposo de mediodía, la charla prosigue.

28. En el Libro III, Craso se ocupa del estilo, no sin insistir largamente en la comunicación necesaria entre la filosofía y la retórica. En seguida, algunas recetas más o menos aceptables sobre la elección de las palabras, la sintaxis y el ritmo, y unas páginas finales consagradas a la acción.

La primer regla es la claridad, sin la cual no se establece el contacto. La elegancia no sólo se adquiere con el silencioso estudio de la gramática, sino con la lectura en voz alta de los modelos poéticos y oratorios, pues esto da ejercicio y despierta la atención para la respiración y el oído. Hay un tono urbano, insinuante sin llegar a empalagoso, y un cierto instinto para lo que suena exótico o raro, instinto que es muy agudo en la mujer. Los antiguos griegos sintieron que entre el pensar bien y el expresar bien existía una manera de consustancialidad, que llamaron filosofía. Cuando sobrevino el divorcio de que hemos hablado, empezó la decadencia. La filosofía cirenaica ya no sabe ir hasta el público, hasta el hombre medio. La filosofía estoica, aunque en teoría estima la elocuencia como una forma de la sabiduría, hace la sabiduría inaccesible, abstracta y seca. A su vez, dejada del sustento filosófico, la retórica se mustia y adultera en máximas del pleito. El estilo se nutre de pensamiento, no hay que olvidarlo. Así lo entendieron los antiguos, tanto en Grecia como en Roma.

Sobre la declamación (entiéndase todavía "recitación"), el cuidado de la voz, el ademán, el gesto y hasta la expresión de los ojos, Cicerón insistirá en el *Orator*.

"Cuando empezaba a hablar —dice Craso— el sol me advirtió que fuera yo breve; ahora que va declinando, me obliga a acabar cuanto antes este razonamiento."

29. En el prefacio del Libro III, que bien pudiera ser el final, la piedad empaña los ojos de Cicerón al representársele de pronto la muerte y el destino trágico de la mayoría de los interlocutores de su diálogo y de otros romanos ilustres:

> Aquella cortesía y virtud de Lucio Craso fue extinguida de súbito por la muerte, apenas habían pasado diez días después de la conversación que en este libro y en el anterior se refiere... Quinto Catulo, varón en todo excelente, cuando pedía, no ya salvación, sino el destierro y la fuga se vio obligado a privarse él mismo de la vida. La cabeza de Marco Antonio, que había salvado la de tantos ciudadanos, fue clavada en aquellos mismos "rostros" donde él había defendido con tanta constancia la república... No lejos de él fue puesta la cabeza

de Cayo Julio (César), entregado por traición de su huésped Arusco, y con ella la de su hermano Lucio Julio.—De quien (como Craso) tales cosas no llegó a ver, bien puede decirse que vivió con la república y murió juntamente con ella. No vio a su pariente Publio Craso, varón de tan esforzado ánimo, muerto por su propia mano, ni vio el simulacro de Vesta teñido con la sangre de su colega el Pontífice Máximo. ¡Con cuánta tristeza, siendo tan grande como era su amor a la patria, hubiera visto aquel día la horrenda muerte de Cayo Carbón, con ser éste tan enemigo suyo! No vio la miserable muerte de aquellos dos jóvenes que entonces acompañaban a Craso. Cayo Cota, a quien él había dejado con tanta prosperidad, fue desposeído del tribunado por envidia, no muchos días después de la muerte de Craso, y a los pocos meses fue arrojado de la ciudad.*

Así el hacha de las furias políticas segaba el cuello de la elocuencia. Tal vez tuviera razón Quinto cuando pretendía apartar a su hermano de toda disputa y contienda. "Pero —dice Cicerón— como ya no es hora de desandar lo andado, y la gloria viene a compensar mis mayores trabajos, prosigamos con estos solaces . . ."

V. "Orator"

30. El *Orator*, dirigido a Bruto, comienza planteando esta duda: si la proposición de un ideal absoluto no hará desmayar a cuantos se sienten sin fuerzas para alcanzarlo. Pero "no ha de desesperarse de la perfección misma, porque en casos tan difíciles, todavía es buen lugar el que está cerca del primero". Por lo cual, cuando hay vocación, cada uno debe seguir la carrera hasta donde los alientos y las aptitudes le alcancen. "Emprendo —decía Gracián— formar con un libro enano un varón gigante." "Yo —dice Cicerón— me propongo hacer un orador como quizá no le hubo nunca; no busco el orador que ha existido, sino la idea de la perfección suma." Platón nos lleva de la mano. Si en la *Invención* se nos habla, con el ejemplo de Zeuxis y las doncellas crotoniatas, de la imitación selectiva, ahora se nos recuerda que Fidias no sacó sus dioses de ningún modelo visible, sino del dechado que habitaba en su mente.

* Fragmento imitado por Tito Livio, Tácito y el joven Michelet.

Ahora bien, los filósofos académicos que de Platón derivan "agotaron toda la riqueza y descuajaron toda la selva oratoria, pero dejaron las causas forenses para musas más agrestes y menos cultas. Así la elocuencia forense, despreciada y repudiada por los filósofos, careció de muchos y grandes auxilios. A los doctos faltó la elocuencia popular, y a los discretos la elegante doctrina". Y éste es el servicio a que Cicerón se considera llamado: función de mediador, de "ángel". Sin filosofía y sin ciencia no hay nada que valga. Dice bien el *Fedro* que Pericles debió su elocuencia a sus estudios bajo Anaxágoras. Y añadamos que el gran Demóstenes fue asiduo discípulo de Platón.

Tras este preámbulo sobre el orador como idea platónica y como criatura filosófica, veamos de qué modo ha de ser ese ente intangible a quien nunca vieron ojos mortales. Tal es, según ya se ha dicho, el testamento oratorio de Cicerón.

31. Como de costumbre, como aconteció en el tratado anterior, no resulta posible bajar del género a la especie, o mejor de la idea al arte, sin encoger el argumento. El propio Quintiliano, que esperaba de su maestro toda una filosofía de la elocuencia, se siente aquí un poco defraudado. También Longino se propondrá dar la razón de lo sublime, y acabará en la retórica del estilo elevado. Si el *De Oratore* está dominado por el tema de la invención, el *Orator* lo está por el tema de la elocución. A la invención y a la disposición se consagra un breve sumario, y el estilo se lleva las tres cuartas partes del tratado. Cicerón desciende de las nubes y entra en la clasificación conforme a sus tres tipos: sublime, medio y tenue. El perfecto orador debe dominar los tres estilos, a ejemplo de Demóstenes, y nunca quedarse en las muelleces de los neo-áticos. Esta clasificación de estilos, cualquiera que sea su procedencia, ha sido discutida como filosóficamente dudosa y pedagógicamente perjudicial. Cicerón tal vez la justifica como consecuencia de los tres propósitos oratorios: probar, conmover y deleitar. Es, de todas suertes, artificiosa, y en la práctica ha resultado siempre inútil.

En la aplicación de los estilos a los grandes géneros retóricos, Cicerón circunscribe su asunto: se ocupará sobre todo en la deliberativa y en el forense. Sigue pensando que la panegírica o epidíctica es común a las otras dos, aun cuando represente la temperatura original y fundamental de la oratoria.

Escuetamente, el plan de la obra se reduce a saber lo que el orador debe decir y el modo en que debe decirlo: 1º Lo que el orador debe decir comprende la invención y la generalización de la causa. 2º A seguida aparece el problema de la disposición, como intermedio entre la anterior materia intrínseca y la ulterior materia extrínseca. 3º Finalmente, el modo, la materia extrínseca supone la posición o planteo de la cuestión, la elocución o estilo y la acción oratoria.

En el orden negativo, el orador no puede confundirse con el filósofo, que sólo mira a las aseveraciones impersonales, ni con el sofista en sentido del puro oficio de deleitar, ni con el historiador cuya objetividad científica no convendría a la elocuencia, ni con el poeta por cuanto a sus ritmos, libertades léxicas e imaginativas.

En el orden positivo, el orador ha de probar, deleitar y singularmente conmover, según lo aconsejen las circunstancias y conveniencias. Y debe sobre todo manejar con igual soltura el estilo tenue, el medio y el sublime; poseer conocimientos precisos en filosofía, en derecho y en historia; gobernar las reglas esenciales de la retórica: teoría de la cuestión general, de la amplificación o desarrollo, caracteres y arte patético, figuras del lenguaje y del pensamiento, cosas todas no desdeñables para aquel en cuya palabra descansa una responsabilidad social.

El cuidado de la forma exige desde luego un estudio de los vocablos mismos, escogidos según las normas del uso; pero además, un estudio, de la armonía en la frase y del número oratorio.

A propósito de éste, se establecen: su legitimidad con la autoridad de Isócrates, Naucrates, Éforo, Aristóteles, Teodecto y Teofrasto; su origen referido a Trasímaco, Gorgias e Isócrates; su razón de ser por la comunicabilidad que esta-

blece entre el espíritu y la oreja, y por la rítmica natural de toda acústica; y luego su esencia, su empleo y su utilidad. Respecto a la esencia, tras de admitir que toda prosa tiene cadencias, se las distingue de las cadencias del verso, se afirma la necesidad de no abandonarlas al azar, y cuáles sean los pies métricos que más convienen a la prosa, aconsejando una mezcla que evite demasiado rigor y deje una fluencia libre, siempre acomodada —claro está— a los efectos buscados. Todos los pies métricos convienen, se extienden por toda la frase, se los emplea siempre, y buscan un propósito a un tiempo auditivo y psicológico. Respecto al empleo de los ritmos, no vale la pena de entrar en el detalle de los pequeños trozos internos y la rotundidad general del párrafo. Cicerón simplemente insiste en que la prosa forense no debe abusar de las cadencias, lujo que otros géneros pueden permitirse en mayor grado. Acude aquí a sus propios ejemplos. Hay partes del discurso que toleran un ajuste rítmico más ceñido que otras. Todo es cuestión de buen sentido. Cicerón se alarga sobre las "cláusulas", que siempre es conveniente variar. Algo se ha discutido sobre la antigua noción de la cláusula, término que hoy solemos aplicar al periodo. Unos creen que cláusula era el trozo final del periodo; otros, una cierta condensación de las ideas expuestas, semejante a la llamada "proposición". Si los efectos acústicos de la cláusula son iguales o muy frecuentes, el oyente comienza por advertirlos como pies métricos definidos, luego sobreviene la fatiga y finalmente, por lo mismo que resultan tan fáciles, el desprecio. Sobre la frase directa, la articulación en miembros y los incisos, el autor busca demasiados misterios. La observación más sutil se refiere a una demostración negativa: quien quiera saber lo que vale el ritmo escoja un fragmento bien escrito, desarticúlelo y cámbielo a su modo, y verá lo que pierde (reminiscencia en Dionisio de Halicarnaso).

Y si a alguno le agrada el estilo suelto y cortado, cultívelo en hora buena, con tal que, al deshacer el escudo de Fidias y la colocación de sus partes, no altere ni eche a perder la hermosura de cada una. Mas cuando mis adversarios presentan sus discursos en trozos sueltos, donde no hay palabra ni

sentencia digna de memoria, yo diré que esto no es demostrar el escudo, sino *scopas dissolvere* como reza la sentencia humilde: desbaratar la escoba en barbas.

32. Y tras de proponerse un plan tan alto, y adelantarlo con un desarrollo tan modesto, Cicerón quiere hacernos creer que ha llegado a la anunciada meta con esta conclusión tan endeble:

> Diré en dos palabras lo que pienso. El hablar con mucho aparato, pero sin ideas, es locura: el hablar sentenciosamente sin orden ni concierto en las palabras, puerilidad, en la que de veras suelen incurrir no sólo los necios, sino muchos prudentes. Pero el orador que busca, además de la aprobación, la admiración y el aplauso, debe sobresalir en todo, avergonzándose de que otro le aventaje en nada y sea oído con más gusto que él.

Después de lo cual, resalta la oportunidad de las palabras finales:

> Y si no te parece bien lo que he escrito, piensa que he emprendido una obra superior a mis fuerzas, o que deseando complacerte, he preferido a la vergüenza de negarme la osadía de escribir.

Porque era muletilla de Cicerón el contar que todo lo escribía obligado por algún ruego.

33. Mucho más nos contenta cuando, en el célebre discurso por el poeta Arquías, declara altivamente su profesión de fe de humanista; su veneración por las letras y por la poesía, que lo arrastran a combatir por su cliente; la utilidad pública de éste —aunque escriba en griego y no en latín, puesto que aquélla es la lengua del espíritu— como cantor de las glorias romanas; su anhelo secreto de que los fastos de su propio consulado sean algún día inmortalizados por tan alto poeta.

> ¡Cuántas veces no vi por mis propios ojos a mi cliente Arquías (y, oh, jueces, usaré en efecto de vuestra benevolencia, ya que prestáis tan escrupulosa atención a éste mi discurso inusitado), cuántas veces no lo vi yo mismo, sin necesidad de escribir un rasgo, improvisar muchos y excelentes versos sobre las cosas que acontecían a nuestra presencia! ¡Cuántas, con-

vocado al efecto, no le oí tratar el mismo asunto mudando completamente giros y palabras! Sus obras escritas con reposo y cuidado han juntado tales sufragios que alcanzan la fama de los antiguos. ¿Cómo no he de amar a este hombre, cómo no voy a admirarlo, cómo no he de estar pronto a defenderlo con todos los medios de que dispongo? No hay quien ignore que, entre las disciplinas de los más cultos y eminentes, todas se valen de instrucción y enseñanza, mientras que sólo el arte del poeta brota de su propia naturaleza, y en el vigor de su solo pensamiento cobra aquel impulso volador comparable a un soplo divino. Con todo derecho nuestro Enio reclama para los poetas el epíteto de "sagrados", significando así que ellos nos han sido confiados por don y merced de los dioses. Reconoced, pues, oh, jueces, ya que sois capaces de ello por vuestra cultura y vuestras luces, la esencia sagrada del poeta, a la que jamás atentaron los pueblos bárbaros.* Al reclamo de la voz humana responden las rocas y el desierto, al imán de la melodía las bestias más ásperas se quedan paradas y atónitas; y nosotros, vaciados en sustancia más noble, ¿íbamos a desoír al poeta? Los de Colofón quisieron la ciudadanía para Homero, los de Quío lo reclamaron por suyo, tiran de él los de Salamina, y al fin los de Esmirna se lo apropian y le alzan un templo público; y todavía muchos otros se empeñan en arrebatar su sombra y su memoria. Así que, aun después de muerto, todos se disputan a un extranjero tan sólo porque fue poeta. ¡Y éste, que vive entre nosotros y es de los nuestros, por su voluntad y por el abrazo de nuestras leyes, he aquí que vamos a rechazarlo! ¡Cuando todo su genio y su celo los ha volcado desde hace tanto tiempo para difundir la alabanza de la gente romana!

Aquí está la mejor lección que Cicerón nos deja, de veneración a la belleza y de viril magnanimidad política, que todos los pueblos debieran aplicarse. Aquí la justificación de aquel elogio inmortal que Quintiliano dedica al elocuente arpinate:

Parece que un dios lo hubiera creado para probar en él los alcances de la palabra. ¿Quién enseña con más nitidez, quién conmueve con más vehemencia? ¿Quién posee mayor dulzura ni encanto? Cuanto arranca a la persuasión parece que se le concede de gracia. Su juez, transportado, más semeja seguirlo voluntariamente que no por la fuerza que lo arrastra. Hay tanta autoridad cuando afirma, que avergonzaría el disentimiento. No es un abogado que pleitea, sino más bien

* En el diálogo del *Sofista*, se declara que los filósofos son dioses.

un testigo que declara o un juez que se pronuncia. Lo que a otros causaría infinitos cuidados, mana de él sin trabas ni esfuerzos. Y aquella elocución armoniosa y tan deleitable es fruto de su natural facilidad. A justo título sus contemporáneos lo proclamaron rey de la tribuna, y la posteridad confunde su nombre con el nombre de la elocuencia. No se nos aparte de los ojos, séanos guía y modelo, y tenga por cierto quien haya sabido complacerse en su estudio que habrá logrado provechos verdaderos.

CUARTA LECCIÓN

QUINTILIANO O LA TEORÍA DE LA EDUCACIÓN LIBERAL

I. DE CICERÓN A QUINTILIANO

1. SEGUIR las contaminaciones inevitables de la retórica y la poética, entrar aquí en la *Epístola a los Pisones* y otras obras semejantes, desviaría el eje de nuestro estudio. Tenemos que imponernos límites pragmáticos, y saludar de lejos a Horacio, nuestro orgulloso amigo. En comparación con el *De Sublimitate* de Longino, un crítico ha calificado las discretas observaciones de Horacio como un tratado *De Mediocritate*. Cierto es que el tratado va tejido en frases tan lapidarias y sentenciosas, en expresiones tan felices y artísticas, que la posteridad lo ha convertido en un Diccionario de Citas.

2. Otro es el caso para Séneca Retor, el cordobés, codificador máximo de la "declamación". No inauguró Séneca tal estilo, sino acaso su paisano Porcio Latrón, de quien sabemos poco. Como a estos declamadores prehispánicos se acusa de haber sembrado los gérmenes de la corrupción culterana y conceptista aun antes de que existiera la literatura española, Menéndez y Pelayo, en patriótico arrebato, se creyó en el deber de salvar la memoria de Latrón, arguyendo ingeniosamente que fue un corrompido más que un corruptor, pues que tiene toda la traza "de una naturaleza artística robusta e indómita que, no encontrando para espaciar sus alas el aire libre de la verdadera elocuencia, tuvo que consumirse y gastar estérilmente sus fuerzas en la triste y caliginosa atmósfera de las escuelas." Menéndez y Pelayo olvida aquí deliberadamente que Porcio Latrón de tal modo disimulaba su naturaleza robusta e indómita que, entre las escasas noticias que de él poseemos, consta que —hecho a la caliginosa

atmósfera de las escuelas y muy bien hallado entre cuatro paredes— la primera vez que compareció en el foro rogó que la audiencia se trasladara a un palacio vecino, porque se desconcertó al encontrarse ante el cielo abierto. (Quintiliano, X, § v).

La declamación no sólo inundaba las aulas, falsa salida de la oratoria que había perdido ya su oficio, sino que irrumpía en la vida social y era pasatiempo de sesudos varones. La prosa de Séneca el Viejo y todas sus teorías se resienten de tal ejercicio, esgrima de la mente y del aparato bucal a que el propio Ovidio, discípulo de Latrón, era a ratos aficionado. Si queremos imaginar lo que fue esta moda, veamos lo que hoy sucede con el baile, tan generalizado en todas las clases y las edades. Si mañana se recobra el verdadero sentimiento de la danza, nuestra época aparecerá como una época de convulsionarios, epilépticos, adeptos del mal de San Vito o afligidos de ataxia locomotriz y, en el mejor caso, bufones y cirqueros en mala hora metidos a bailarines. Si hoy se habla de influencias africanas, entonces se habló de influencias asiáticas o siquiera bárbaras, como aquellas que llegaron del Betis.

La deliberativa ha desaparecido del mundo: los césares le han torcido el cuello. Quedan la epidíctica, que también se llama panegírica o demostrativa —no porque demuestre, sino porque muestra o exhibe— y la judicial o forense. Pues bien, la epidíctica se sacia en la fantasía histórica, y la forense en la fantasía legal: imaginación de casos imposibles, ingeniosidad y agudeza, reconstrucción arbitraria del pasado, charada jurídica y razonamiento laberintoso, defensa de dos puntos adversos en que la consabida balanza se enloquece, enredo sin solución, aporia. Por un lado, aquellos temas escolares que han llegado hasta los seminarios despidiendo un olor de momia: el paso de Aníbal por los Alpes, los espartanos en las Termópilas: lo que entre nosotros sería el Cortés de la Noche Triste, el Cuauhtémoc en el tormento, San Martín en los Andes, la rendición de Anaya. Por otro, aquellas discusiones bifrontes como el dios Jano que ya se anunciaban en las supuestas controversias de los sofistas grie-

gos Córax y Tisias sobre el pago de honorarios del discípulo al maestro.

Sin duda que el mal venía de muy hondo y no es atribuible a un solo hombre. Y aquí tocamos aquella región temerosa y enigmática de la literatura latina, que tanto tiene de paradoja. El genio de Roma se realiza singularmente en la historia y en el derecho, mientras la literatura muestra ser para aquel pueblo cosa de imitación griega y yuxtapuesta, por muy perfecta que haya sido. Aquellos largos siglos de esterilidad; aquella súbita vegetación que en cien años llega a madurez, y luego envejece no menos prematuramente en los días de la tregua antonina; aquel extraño renacimiento a fines del Imperio y aun bajo la acometida de las hordas bárbaras; aquel empeño de prolongar el oficio de la elocuencia cuando ya ha perdido todo su objeto; aquel teatro de importación que, trasladado en mitad de un pueblo tan teatral y patético ya de suyo, resulta, sin embargo, semiabortado; aquella ternura elegiaca que corre irrestañablemente por un terreno tan áspero y al parecer tan poco propicio ¿no son enigmas insolubles, no hacen sospechar un artificio permanente, si se compara todo ello con aquella espontaneidad casi increíble de la antigua Grecia?

En la época que ahora tocamos, el cosmopolitismo imperial revolvía monstruosamente pueblos, costumbres, religiones y prácticas supersticiosas, alterando la sustancia nativa; y Roma, sin alimentarse, se hinchaba. Y entonces aparecen los declamadores, sustituyendo la general manía amplificadora de las letras latinas por otra enfermedad nerviosa, de estremecimientos y calambres. Es innegable que estos atletismos del discurso y estos cuentos inverosímiles que les servían de pretexto soltaban la lengua y avivaban el ingenio, excitando de paso la sensibilidad para apreciar y distinguir delicadas minucias; pero ofrecían también esa condición quebradiza que acelera las decadencias. De hecho, entre el mayor de los Sénecas y su hijo o el Seudo-Quintiliano, hay una transformación del estilo algo precipitada. Tácito piensa que los hábitos declamatorios desvirtúan la educación, convirtiendo la escuela en un auditorio y al maestro en lo que hoy llamaríamos un tenor favorito. El retrato

que Plinio el Joven hace de Iseo es un canto al virtuosismo puro: ¡Qué maestro! Improvisa siempre; deja que el auditorio le dé el pie forzado del tema y escoja el lado del debate, como el *diseur* del cabaret parisiense pide al público los consonantes de la copla que ha de cantar. No titubea nunca. ¡Como que practica de día y de noche! ¡Y qué apostura, qué ademán, qué ojos, qué voz! Parece que oímos a la aficionada del cine hablando del "astro" predilecto.

3. Séneca recopila casos epidícticos en las *Suasorias*, y casos forenses en las *Controversias*. Algunos sostienen que su función se limita a ser un testigo de cargo contra los males de su tiempo (concediendo que sea posible coleccionar con diligencia y placer notorios lo mismo de que se abomina), y aseguran que su verdadera obra personal, mucho más estimable, está en los prefacios de sus libros. Los prefacios están dirigidos a sus tres hijos: Séneca el Filósofo, Novato —más tarde adoptado por Galión y que presenció en la Acaya el juicio de San Pablo— y Mela, el padre de Lucano. Allí haciendo gala de aquella espléndida memoria que es prenda de los declamadores y que le permitía reconstruir discursos escuchados años atrás, acumula curiosas noticias sobre los viejos retores, declamaciones ejemplares, poemas perdidos, anécdotas en que sus panegiristas, extremando la complacencia, quieren ver siempre un tono de ironía y sarcasmo. Apunta cierta noción "comparatista", y echa en cara a "la insolente Grecia" su recluimiento literario, punto en que no le falta razón, si se considera la relativa indiferencia de los helenos para las culturas oriental y latina en época en que ya las tenía a su alcance. Si no hubiéramos perdido la obra *Sobre los magos* de Hermipo de Esmirna, el biógrafo de los peripatéticos, y si realmente se trataba, según Plinio y Laercio, de una exposición de las doctrinas de Zoroastro, tendríamos en ella una manifestación verdaderamente excepcional del contacto entre Grecia y el Oriente producido por las conquistas de Alejandro. Y aunque la erudición alejandrina trabajaba directamente bajo la tutela del epistológrafo o canciller de los Tolomeos, y contaba, por consecuencia, con las mayores facilidades para el estudio de la egiptolo-

gía, sólo en tiempos ulteriores aparecen testimonios de esta curiosidad por la filología comparada, de que son rarísima muestra los jeroglifos de Queremón. En Filón, judío helenizado, en vano se buscan luces sobre la literatura hebraica de su tiempo o la mente egipcia. Y en cuanto a la lengua latina, por mucho tiempo Grecia parece haberla considerado con cierto desdén, y sólo en el siglo de Augusto se cita una obra de Dídimo que parece ser una gramatiquilla elemental, y un cierto paralelo entre Demóstenes y Cicerón del siciliano Cecilio, a quien por lo demás Plutarco cita como autor insignificante.*

Volviendo a los prefacios de Séneca, en ellos se percibe a las claras que, entre la legítima oratoria de otros días y la actual declamación, se ha ahondado un abismo. Y aunque no se llega en ellos, ni con mucho, a esa síntesis en la estimación de lo individual que propiamente llamamos crítica, el adelgazar especies y apreciar tenuidades prepara, sin duda, el advenimiento de la crítica. Por eso el Viejo Séneca forma, con Plinio el Joven y Quintiliano, el cuerpo principal del juicio en esta época de transición, ya que las obras retóricas de Varrón se han perdido, y tal vez aunque las hubiéramos conservado.

Si Séneca ha sido acusado con saña, también defendido con denuedo. Se ha hecho notar que, en diversos lugares, elogia la "severidad" de Latrón y objeta las muelleces de Aurelio Fusco, Fabiano y Musa, como disgustado de todo desbarajuste que perturbe la armonía o de todo afeite que vicie la naturaleza. Verdad también que condena la imitación servil y el apego a un solo modelo, criterio liberal que se refuerza con ciertos momentáneos desaires contra la regla automática. Su teoría de las palabras nobles y bajas, sostenida más tarde por Longino, admite alguna defensa, aunque hoy diríamos más bien que el mal no está en la palabra baja, sino en la ocasión inoportuna. De pronto, se alza contra el afeminamiento de la juventud, que afloja el brazo y no sostiene la espada. Y él mismo delata los errores

* Ver en este libro, Lección I, § 4, y *La crítica en la edad ateniense*, §§ 32-35, pp. 31-32.

de la declamación, a cuyos maestros ajusticia con esta palabra de Casio Severo: "¡Pilotos en estanque!"

Lástima que no se quedara en esta nota, porque entonces sería bien venido el alegato que ha hecho en su favor la mejor crítica española. Pues es innegable que la concepción senequista de la retórica es opuesta a la ciceroniana. Si allá, en principio al menos, lo primero es la enciclopedia y de ella debe derivar la oratoria, aquí los bueyes vienen detrás de la carreta: "Aplicáos a la elocuencia —dice Séneca—. Desde allí dominaréis las artes." Además, es tan abundante y perniciosa aquella recopilación de casos declamatorios que, por muy santa que sea la intención, la obra cambia de equilibrio y se convierte en una antología del mal gusto. No es posible cerrar los ojos ante esta evidencia.

La sola enumeración de temas puede ilustrarnos al respecto: *Temas suasorios elementales*. Duda de Alejandro antes de embarcar; duda de los espartanos frente a Jerjes; duda de Agamemnón ante el sacrificio de su hija Ifigenia; duda de Alejandro ante los augurios adversos a la entrada de Babilonia; duda de los atenienses conminados por Jerjes a derrumbar los monumentos de sus victorias contra Persia; duda de Cicerón sobre si ha de implorar la gracia de Antonio y dar al fuego sus *Filípicas*.— *Temas controvertibles para estudiantes superiores*. La sacerdotisa prostituida; la herencia condicional del tío; el tiranicida libertado por los piratas; la incestuosa despeñada; el sepulcro encantado; el varón fuerte sin manos; el padre que envenena al hijo enajenado; la casa incendiada con el tirano; el padre arrancado al sepulcro; la crucifixión del siervo abnegado. Hay el caso del seductor de dos doncellas, una que reclama su muerte y otra que le exige el matrimonio, y en que se desea saber cuál es el fallo justo. Hay el soldado que, habiendo perdido sus armas, lucha denodadamente con las armas depositadas como reliquias en la intocable tumba de un héroe, donde se desea dictaminar si ha habido o no ha habido sacrilegio. Y por este tenor se suceden las extravagancias folletinescas, que de hecho anuncian ya la novela y que inspiraron directamente un episodio de Madeleine de Scudéry (*L'illustre Bassa*).

Para mejor describir el mecanismo de la declamatoria,

recordaremos de una vez dos estupendos juegos que trae el Seudo-Quintiliano: 1º *Pro juvene contra meretricem*: El amante de una cortesana acusa a ésta de haberle administrado un filtro que provoca el odio, para quedar libre de sus cortejos y aceptar a otro galán más rico. ¿La odia acaso, si la acusa de obligarlo a odiarla? ¿Y hay crimen mayor que obligar a odiar lo que se ama? Etcétera. 2º *Pasti cadaveribus*: una ciudad amenazada de hambre envía un emisario a traer cereales, con orden de regresar cierto día. El emisario cumple el encargo; pero, a su vuelta, obligado por el naufragio, arriba a un puerto donde vende su mercancía a doble precio y, comprando doble cantidad de cereales, todavía llega a su país el día fijado. Entretanto, el hambre ha alcanzado tal extremo que sus compatriotas se han entregado al canibalismo, lo que no hubiera sucedido si el emisario regresa por vía directa con su primera compra. ¿Es culpable? Dos ejemplos más: Frontón, de quien adelante hablaremos, propone este tema a su discípulo Marco Antonio: Un cónsul se desviste de su toga y, ciñendo una cota de malla y a la vista del pueblo, sin respeto a su dignidad, se mezcla con la juventud durante las fiestas de Minerva y da muerte a un león: compóngase y discútase. Y todavía Luciano, más tarde, declama sobre el tiranicida que, no habiendo encontrado en su lecho al tirano, mata al hijo de éste y deja su daga sobre el cadáver. Vuelve a casa el tirano, descubre el caso y, desesperado, se da muerte con la misma daga. Y el autor de la hazaña solicita un doble premio, por haber suprimido de un golpe a dos tiranos: uno presente, uno futuro.

En cuanto a la técnica, Séneca explica cuidadosamente las "sentencias", las "divisiones" y los "colores". Por sentencias o significaciones se entienden los rasgos y pensamientos exquisitos, merced a los cuales el discurso saldrá ataviado, según diría Quevedo,

> en retruécano y conceto,
> como en calzas y en jubón.

Las divisiones o análisis, que ya conocemos, resumen en proposiciones el plan del discurso, el cual ahora se vuelve más elástico. Si las sentencias valen por sí, como aforismos y

epigramas independientes del desarrollo, las divisiones revelan que el discurso va perdiendo su antigua unidad canónica, y el efectismo va sustituyendo a la coherencia. Y los colores o tratamiento imaginativo son la última novedad: artificios que presentan la causa bajo una luz favorable, atenuaciones y disculpas, amplificaciones y prosopopeyas, retratos desfigurados o narraciones ligeramente falsas. Las sentencias y las divisiones son de orden intelectual; los colores, de orden emocional. La antigua invención, que era una investigación en la naturaleza real de la causa, cede el puesto a lo que hoy llamamos corrientemente una invención, con lo cual se crea una zona indecisa entre la retórica y la poética. Así se advierte claramente en las narraciones ficticias de Ovidio, poeta educado en la declamación. Pues Ovidio no crea personas, sus personas son mitos ya hechos; pero amplifica situaciones a la manera del retórico. La antigua disposición u ordenamiento entre los distintos compases del discurso, tampoco progresa con las sentencias y los colores, desde que éstos son un fin en sí mismos, y no ya una articulación para la secuencia. Y la antigua elocución se harta ahora de vivir para su propio regalo.

4. Como el gran organizador de la retórica será Quintiliano, sus contemporáneos más o menos próximos asumen junto a él, hasta cuando son algo posteriores, cierta categoría de embrión o de residuo, y es preferible mencionarlos de una vez para despejar el campo.

El fragmentario *Satiricón* de Petronio Árbitro, revuelto cuadro de costumbres neronianas, de tan rica latinidad que va desde el cultismo al argot, no da mucha materia a nuestro estudio especial, aunque por otros conceptos sea digno de cuidadoso estudio. Un punto a retórica, el aristócrata libertino unas veces parece inclinarse al *antiqua probo* y otras al *uti rogas*, según el personaje y el lugar de la obra. Sin embargo, es evidente que, cuando parece hablar por su cuenta, más bien se opone a las novedades dañinas y a los excesos de aquel preciosismo que, por la malhadada influencia asiática, están corrompiendo a la juventud.

5. Los poetas satíricos que vienen de la distante inspiración de Lucilio Gayo y la menos distante de Horacio —es decir: Persio, Juvenal y Marcial—, proceden cada uno por su estilo, unas veces burlándose de la pedantería helenística y otras fingiendo aplaudir más o menos burlescamente los abusos de la época. Aquel forzado gestecillo de admiración para las antiguas virtudes, propio de este género poético, se descubre en los dos primeros mucho más que en Marcial.

La proverbial reconditez del joven Persio, cuyas sátiras, con excepción de la primera, son más bien homilías, no estorba su elogio de la sinceridad como fundamento de toda oratoria, ni sus donaires contra las fritangas de lengua.

El misógino Juvenal, desde su llegada a Aquino, se había hecho aplaudir en Roma por sus alegatos sobre causas inexistentes, y hasta es posible que haya conservado de por vida esta pecadora costumbre, de cuyos resabios nunca se curará su poesía, hecha de prosopopeyas y diatribas. Cuando hace mofa de los temas retóricos al uso, podríamos decirle, con Quevedo: "Haces lo que padeces, y te imitas." Él había pasado por todo eso: el "tono", el "género", el "punto cardinal", el "ataque", el eterno Aníbal que delibera a las puertas de Roma, el raptor, el veneno, el marido culpable, la droga que devuelve la vista al anciano ciego, y los prodigios mnemónicos de los gramáticos; cómo se llamaba la nodriza de Anquises, cómo la suegra de Aquemolo y cuál era su patria, cuántos años vivió aquel otro, y cuántos odres de vino siciliano cedió a los frigios el de más allá.

Aunque de un oficio —malicioso Aristóteles—, Juvenal y Marcial fueron tan amigos como, por su parte, Tácito y Plinio el Joven. Pero contrasta con el sabor retórico de Juvenal la poesía vivaz y directa del bilbilitano Marcial, cuya musa es la brevedad misma, inspiradora del epigrama. Esta abejita (que "Deja en los labios la miel / Y pica en el corazón") * fue criada entre las lápidas monumentales de Grecia. El género cuenta con ilustre progenie latina, en que figuran poetas como Catulo, Virgilio, Ovidio, Lucano y tres o cuatro emperadores, Ausonio y Claudiano. Después lo cul-

* [Cf. Rubén Darío, "Campoamor" (1886), en *El canto errante* (Madrid, 1907; *Poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1952, p. 359). E. M. S.]

tivarán los renacentistas de Italia, Holanda e Inglaterra, la Pléyade francesa, los líricos españoles de los Siglos de Oro, Voltaire, Goethe y Schiller, el parnasiano Heredia; y —lo que suele olvidarse— el simbolista Mallarmé, cuyos ocios postales, canciones en voz baja y versos de sociedad conservan un intenso aroma de las *Xenia* y las *Apophoreta* que no se explicaría sin cierta afición a Marcial.* El epigrama ha acompañado siempre, como sordina, el solaz de las musas.

El enjambre de Marcial se derrama por la ciudad de Domiciano, y entra lo mismo en los palacios que en las salas de espectáculos, en las casas y en los baños. El poeta todo lo ve, todo lo hurga, y disfraza con el manto de los seudónimos la exhibición de las flaquezas del prójimo. La sátira, que con Persio comienza a desprenderse de personalidades, y ya en Juvenal las ha olvidado, encuentra ahora este nuevo disimulo y máscara. Pero la rebaja cierto tonillo pedigüeño que hace pensar ya en la escudilla de los juglares: "Arte de parásito, arte de espórtula, aunque refinado e ingeniosísimo." Contra la pomposa retórica, opone los fueros del realismo, de un micro-realismo pegado a las cosas del instante, y si alcanza la perenidad, lo debe a este carácter efímero, por contradictorio que parezca. Está harto ya de la tradición, de la mitología —que tanto explotaba Estacio, a quien nunca nombra—, de la elocuencia, de los gigantescos y estentóreos abuelos. Ignora el prurito de la lectura pública —que tanto aquejaba a Juvenal—. Ama ya la naturaleza al modo romántico, y lanza un suspiro cuando recuerda

el arduo monte de la estrecha Bílbilis.**

¿Qué opina de las digresiones oratorias? Resucita al caso un epigrama de la *Antología griega*, y dice:

> No se trata de violencias, ni asesinatos, ni envenenamientos, sino de tres cabras perdidas, cuyo robo imputo a mi vecino. Pide pruebas el juez... ¡y tú te me vas a hablar de Canas, la guerra de Mitrídates, los furores del perjurio púnico, y Sila y Mario y Mucio! Truena tu voz y haces aspavientos. ¡Ea, Póstumo, habla por fin de mis tres cabras!

* [Cf. A. R., "Transacciones con Teodoro Malio", Nº 4, donde se refiere y compara textos de "las dos *emes*" (Marcial y Mallarmé), en *Ancorajes*, México, Tezontle, 1951, pp. 107-117, señaladamente las pp. 115-117. E. M. S.]
** Trad. Menéndez y Pelayo.

Más dotado que ninguno para haber escrito una poética, una poética sin pies de plomo, no deja por donde morder a los tratadistas de retórica. Es la negación de los preceptos, y los deja inútiles. ¡Loado sea este vagabundo mundano, alegre, galante, soledoso, tierno y procaz, cuya musa, para ser aún más española, hasta sabía tocar las castañuelas!

6. No es aquí lugar para exponer en toda su extensión y trascendencia la obra del más popular entre los antiguos moralistas, cuyo influjo domina el siglo y sirve de tránsito entre la última literatura laica y los albores de la Patrología latina; corre como río subterráneo por la Edad Media; fertiliza en los tiempos modernos a poetas y pensadores como Malherbe, Montaigne, Corneille, Diderot y Rousseau; invade por propio derecho la mente hispánica, a la que comunica un sesgo definitivo; y sólo se ataja cuando la filosofía contiene su aliento universal, para repartirse en las canales de la disciplina epistemológica.

El humanista Cicerón roza al soslayo las reminiscencias académicas y cuantas doctrinas propuso el genio griego desde Sócrates hasta Aristóteles. Sólo el segundo Séneca logra dar estabilidad y figura a los principios de una civilización sollamada ya por la nueva fe, en aquel su templado estoicismo y su continente sereno, en su nítida concepción de la divinidad, del mundo y del hombre, su consoladora creencia de la simpatía entre el Creador y la criatura, su abnegada razón teórica de libertad, su generosa razón práctica de caridad, su agilidad para encarnar el Verbo en la problemática de la conducta.

Tampoco nos importa saber si a veces callaba ante Nerón, a medida que el fiero discípulo se le iba de las manos; si incurrió en condescendencias; si la fría *Apocoloquintosis* es digna de su elevado espíritu; si hay comodidad en predicar la pobreza rodeado de fortuna y usuras, quintas y jardines; que al cabo todo eso se redimió en el suicidio, aprobado entonces por los filósofos, y los defectos de la persona están compensados con creces por la cosecha de nobles enseñanzas que la humanidad ha recogido en sus libros. "Torero de la moral" le llamó Nietzsche, tachando así de una plumada

todo un orbe de la cultura ética. Pero esta grave cuestión no nos incumbe.

Mucho más nos interesaría saber si es el autor de las tragedias que pasan por suyas, y que más parecen para la recitación oratoria que para la acción teatral, y quién le dio en tal caso, como dice Saintsbury, la idea de aquella valiente combinación entre el drama clásico y el romántico de que han salido el *Hipólito* y tal vez la *Octavia*. Mucho más nos importa reconocer que su estilo es hijo de la declamación, y en cierto modo, con el de Tácito, el fruto verdadero de tal escuela, pues la sustitución del periodo ligado por la tempestad de relámpagos sentenciosos vino a servir adecuadamente su destino de sembrador de ideas (y aun de profecías sobre descubrimientos geográficos y científicos), ideas que materialmente acribillan al lector en una precipitación tal vez inconexa pero intensa. Ignoramos si a él se refería Petronio cuando habla de la "ventosa y enorme locuacidad". Lo cierto es que la garrulería senequista no avanza en mareas lentas, sino en olas sobresaltadas.

Curioso es que afecte un desdén profesional para los mismos hábitos retóricos en que se ha educado, juegos a su ver indignos de un alma libre aunque se los llame artes liberales. ¿Qué vale todo esto junto al "sumo bien"? ¿Acaso puede la elegancia sintáctica ser camino de la virtud? ¡Como si su prédica no debiera tanto a su sintaxis, y su obra toda no fuera una palmaria demostración de que, en el orden literario, lo acostumbrado es que el olmo produzca peras! Menos mal que esta antipática actitud teórica no le impide, en la realidad de sus escritos, lucir cierta gracia mordaz y lanzar más de un acerado dardo contra la pobre exégesis que llamamos alejandrina. Pronto la preocupación moralista reclama sus fueros y echa a perder su buen humor, y aun lo atasca de lugares comunes. Sobrenada su odio a las exhibiciones públicas de la oratoria.

Entre su doctrina y sus prácticas de escritor hay una contradicción palmaria, pues hace gala constantemente de los mismos artificiosos primores que está censurando. Ni siquiera perdona reparos a maestros de la prosa latina como Ci-

cerón y Salustio, con grande escándalo de los mediocres Aulo Gelio y Frontón.

7. Plinio el Joven es un simpático y cumplido letrado, aunque huela un tanto a biblioteca; y en sus momentos felices, es todo un crítico. Por lo que mira a la retórica, más bien se muestra partidario de cierta abundancia. Piensa que la historia, por su solo interés humano, tiene derecho a ciertos descuidos, los cuales no serían tolerables para la oratoria y la poesía, al modo que la comedia puede consentirse licencias que no caben en la tragedia. Tampoco está enteramente convencido de que lo antiguo sea siempre mejor que lo moderno. Y en cuanto a reglas del arte —pues hemos perdido su manual oratorio, citado por Quintiliano—, se limita a recomendarnos la lectura de los mejores modelos dentro del estilo que cultivamos, y la variedad de disciplinas para libertarnos de esa preocupación pugnaz y batalladora de los retóricos.

La animada pintura de Roma que sale de sus cartas contrasta con la amarga descripción de Juvenal. Trátase al fin de un hombre acomodado y rico, que alternaba los estudios con los deportes de la caza, y se sentaba a escribir bajo un árbol, esperando que el jabalí cayera en la trampa. Si el escritor epistolar es ameno, hasta cuando consulta al emperador sobre el gobierno de Bitinia, la muestra que de su oratoria poseemos, el *Panegírico de Trajano*, por mucho interés histórico que ofrezca suena a hueco. Como poeta, era mediocre. Como mecenas, se condujo espléndidamente con sus amigos Tácito, Quintiliano, Suetonio y Marcial, y fundó escuelas y bibliotecas. Vivió de acuerdo consigo mismo, fue un amo generoso y un hombre de bien, al punto que ciertos comentaristas han supuesto que era secretamente un cristiano.

8. Antes de abordar al auténtico Quintiliano, conviene deshacernos de las obras apócrifas o atribuidas:

1º Las *Declamaciones* (Seudo-Quintiliano). Discursos algunas veces curiosos y siempre desiguales, con presuncio-

nes ciceronianas y más ridículos aún que los temas senequistas de las *Suasorias* y *Controversias*.

2º *Diálogo de los claros oradores*. También atribuido a Plinio el Joven y a Suetonio, y con más probabilidad a Tácito. Quevedo dictamina: "Con nombre de Quintiliano, abulta las obras de Tácito." No es el Tácito de la posteridad, sino todavía un Tácito juvenil cuyo estilo se parece más al del *Agrícola* o la *Germania* que al de las *Historias* y los *Anales*. La retórica es considerada aquí en su relación con las instituciones y las costumbres de la época. Trátase de una discusión entre el poeta trágico Materno, sus dos amigos los oradores Áper y Segundo, y el noble romano Mesala. A lo largo de la charla queda condenada la declamación.

Se debaten tres puntos: la poesía y la elocuencia, los antiguos y los modernos, y las causas de la decadencia oratoria.

Áper nos hace saber que el título de poeta, y aun el de orador ya oscurecido por la manía declamatoria, desmerecen ahora ante el prestigio del simple abogado. Convida a Materno para que abandone la frivolidad de las letras, que ni siquiera dan bienestar, y acuda a la verdadera pelea en que se sirve al Estado y a los hombres y se ganan situación y riqueza. Materno sostiene la dignidad de la poesía, que antes nadie se atrevía a poner en duda, advierte que muchos se interesan todavía más por Virgilio que por Cicerón, y confiesa que el ocio literario en el campo le atrae más que las viles agitaciones del foro.

Mesala sostiene contra Áper la superioridad de la vieja oratoria. Es la eterna querella entre los antiguos y los modernos, que ya preocupó a Plinio el Joven. La literatura latina se divide en tres edades: antes de los Gracos, los Gracos y Cicerón. Áper observa que no es uno solo el semblante de la elocuencia, y en todas las épocas la mudanza de las costumbres impone nuevo estilo. La lentitud y minuciosidad erudita de otros tiempos, los alardes filosóficos que parecían novedad, serían ya insoportables. Mesala contesta que, en todo caso, es preferible la antigua rudeza al afeminamiento y la decadencia de los días que corren.

Las causas de este mal son tres: vicios de la educación, deficiencia de los maestros, degradación de las costumbres.

Si a los Gracos los educó su madre Cornelia, hoy entregan los niños a las corrompidas esclavas griegas. Se los aficiona a los histriones, a los gladiadores y a las carreras de caballos más que al estudio. Los retores les enseñan vanas disputas, en vez de la verdadera filosofía, la ciencia, el derecho, las artes y el conocimiento de la naturaleza humana. Finalmente, acaban de malearlos esas escuelas de impudencia que no toleró la antigua Roma, donde al hierro agudo sustituye el florete, sin duda porque se han perdido ya las libertades del pensamiento y la palabra. La elocuencia se templaba antes en las mismas agitaciones civiles, y los magistrados casi pernoctaban en los rostros.

Algunos parangonan este diálogo con el *Bruto* y consideran ambas obras como los dos documentos fundamentales de la crítica latina. Yerran en el parangón, porque en este diálogo hay más ardor que en el *Bruto* y los personajes tienen más vida. Exageran en la estimación, porque en uno y otro el juicio se desvía a un terreno extra-literario. Tampoco es legítimo confundir, como aquí se hace, el fin oratorio y el poético, las letras aplicadas y las puras. Pese a Isócrates, la peor oratoria es la que pretende emular a la poesía. El reducirlo todo a reglas que cualquiera podía aprender y practicar, reducía también a un solo oficio mecánico y las diferentes actividades del espíritu. El criterio de la corrección se imponía sobre el de la excelencia, y la corrección significaba, lisa y llanamente, el apego a ciertas fórmulas convenidas.

II. Quintiliano y su obra en general

9. El espíritu que Roma difundió le es devuelto ahora desde las provincias por ella civilizadas. El reflujo trae sin duda acarreos que contribuyen a las transformaciones del gusto. Qué hubiera dado el genio romano entregado a su propio impulso y sin contactos ajenos, es imposible averiguarlo, aunque da mucho en qué pensar el espectáculo que Roma ofrecía antes de recibir las sustancias del helenismo. Ahora, en plena grandeza imperial, es ocioso preguntarse hasta qué punto la corriente autóctona estaba destinada a enturbiarse por

sí misma, de tanto batir su propio lecho. Por otra parte, la aportación de nuevas influencias es la vida de las literaturas y no es causa necesaria de empeoramiento. Tampoco puede generalizarse ligeramente el carácter de estas influencias. Pierden el tiempo en inútiles lamentaciones los que acusan de imaginarios crímenes al bárbaro recién latinado. Los españoles Séneca y Marcial son muy diferentes entre sí, y de uno y otro difiere a su vez profundamente el español Quintiliano; y como las letras no son una abstracción, sino un proceso vivo, tampoco tiene sentido alguno cercenar con la imaginación estos tres frutos de la cosecha latina. Marcial saluda reverentemente a Quintiliano, "moderador sumo de la vaga juventud y honor de la toga romana", pero le queda tan lejos que no tiene objeto compararlos. Y aunque Quintiliano no escatima elogios a Séneca, representa la más franca reacción contra la escuela declamatoria, y su obra retarda en lo posible la ya iniciada decadencia. La comparación entre ambos es el diálogo entre el Ebro y el Betis, entre la exorbitancia de Córdoba y el buen sentido de Calahorra.

Si reducimos a coordenadas los relieves del panorama recorrido, Aristóteles es la deliberativa; Cicerón, la judicial: Séneca Retor, la extravagancia epidíctica; Quintiliano será entonces el programa didáctico que de todo lo otro se alimenta al par que lo modera en la síntesis. Cicerón vio venir el mal; Séneca aisló peligrosamente el morbo; Quintiliano acude a la desinfección. El Estagirita procuraba la efectividad de la verdad; Cicerón, la efectividad, todavía cierta, del orador; los declamadores, el virtuosismo técnico, exagerando los extremos de los viejos sofistas griegos. Quintiliano traza la educación liberal, fundándola en el arte retórico, y según ya la prefiguraba Isócrates en sus días. El plan académico de Quintiliano será de larga trascendencia. Aún persiste en los seminarios jesuíticos. Para él, la retórica es un crucero en que se dan junta las avenidas del conocimiento, de igual modo que en nuestra Escuela Preparatoria —según la planteó el positivista Gabino Barreda— la matemática servía de nexo a todas las disciplinas humanas.* Ya se comprende que,

* [Gabino Barreda (1818-1881), discípulo mexicano de Comte (1847-1851), fundador de la Escuela Nacional Preparatoria en 1867. Cf. *Obras Completas*, I, p. 174, y *Pasado inmediato* (1941) en el vol. XII, pp. 187-190. Sobre la

si en Aristóteles nos importaban singularmente las ideas, en Cicerón —como en todo artista—, nos importan los rasgos temperamentales de la persona, y en Quintiliano, el plan y el carácter de la obra, de la que aún podría extraerse un provechoso manual de la lectura clásica y la composición literaria.

Pero si consideramos cuidadosamente la madurez que adquiere en Quintiliano aquella noción de la retórica como enciclopedia del saber —noción que Cicerón sostenía en principio y en cierto modo ejemplificaba en su persona, aunque no haya sido su destino el ponerla en práctica desde la cátedra; noción por primera vez aplicada en la escuela de Isócrates, de la cual, como decían los antiguos, corrieron por toda Grecia ríos de elocuencia, y en la cual se educaron maestros de las más varias disciplinas; noción que no es ajena a la enseñanza platónica, aunque la Academia insistía mucho más en la cultura enciclopédica por sí misma que no en su posible consecuencia retórica—, salta a los ojos una singularidad que lleva el sello de la época. Se recordará que Aristóteles, al examinar la tópica específica, o sea el caudal de conocimientos especiales indispensables a la operación oratoria, concede notoria preeminencia a la ciencia política, a las formas de gobierno, a los problemas del Estado. Pues bien: en el vasto cuadro de las *Instituciones* en vano buscaríamos un asomo de semejante preocupación. Para los días de Quintiliano, la oratoria no se incumbe ya de los negocios públicos, ni cuenta ya el voto de los ciudadanos, a quienes haya que conducir previamente a la persuasión. La retórica, o es una función del abogado, o una manera de coherencia para la cultura general, un arte educativa.

10. Quintiliano es menos profundo que Aristóteles y menos brillante que Cicerón; pero su obra retórica resulta mejor tramada y más segura. De él se ha dicho que piensa como Cicerón y escribe como Tácito. Aunque no se libra de las amplificaciones, es preciso y exacto, rezuma todo él experiencia y facilidad de expresión, y aun en los trances más técnicos de su obra se esfuerza por no abrumarnos demasia-

obra y magisterio de Barreda véase *El Positivismo en México*, de Leopoldo Zea (México, Ediciones Studium, 1953). E. M. S.]

do, contrastando en esto con otros autores de su tiempo. Sin ser un creador, es maestro del criterio sano, y Chateaubriand le llama "el juicioso". No posee esa sensibilidad que hoy exigimos para la poesía, pero por fortuna tampoco se envuelve en aparatosas lucubraciones. Hay quien exagere teniéndolo por mero recopilador de talento, "que a la larga llega a hacerse empalagoso, como todos los autores que tienen constantemente razón, y que ni por casualidad resbalan en una imprudencia de pensamiento ni de frase", afligido en suma por la misma excelencia de su condición de pedagogo.

> Todo esto puede ser verdad —contesta Menéndez y Pelayo— y lo es de fijo que la sangre española nos llevará siempre a poner el bizarro desenfado y la indómita arrogancia del arte de Séneca y de Lucano sobre el buen sentido algo prosaico, el templado eclecticismo y la corrección un tanto relamida de Quintiliano, cuya honrada y censoria fisonomía parece reproducirse a través de muchos siglos en su casi paisano don Ignacio de Luzán. Pero el recto juicio también es cualidad harto rara para que pueda menospreciarse, y después de las monstruosidades literarias y morales de la época neroniana, parece que trae reposo y consuelo al ánimo el respirar aquella atmósfera suave y un poco tibia en que imperaron Tito o Nerva.

Primer crítico profesional entre los latinos, recuerda en esto al griego Dionisio de Halicarnaso, de quien mucho aprendió, y no es ya, como Cicerón, un diletante. Llega a tiempo para coger el saldo de ambas Antigüedades, y nos deja la doctrina ortodoxa de la era clásica. Confronta a Grecia y a Roma, y saca ese denominador común que llamamos la literatura, no sin insistir, aunque criado en la tradición helénica, en los fueros de la independencia latina. Como español, y hasta donde lo consentían los dogmas, tiene cierto paladar para el humorismo y el chiste, lo que nunca fue concedido al romano puro (y vale más que los *Tres libros de burlas* de Cicerón se hayan perdido).

11. Como Quintiliano viene a dar forma al material secularmente acumulado, la erudición encuentra ancho margen para anotar las fuentes. Su teoría educativa, semejante a la expuesta sucintamente en el *Diálogo de los oradores*, parece

que debe mucho a Crisipo, pero su embrión está ya en el *Protágoras* platónico, y sin duda la novedad de las *Instituciones* consiste en haberla reducido a sistema. Su doctrina gramatical dicen que procede de Palemón, pero la "analogía" no es para Quintiliano una explicación de los orígenes del lenguaje, con puntos y ribetes de mística, sino una observación *a posteriori* sobre la tendencia de las lenguas a establecer ciertas uniformidades funcionales. Sus ideas sobre el ritmo y la métrica provienen de una larga elaboración precedente, y claro es que reflejan la codificación de Aristóxeno. Unas veces sigue a Plinio o a Verrio Flaco, otras a Rutilio Lupo o a Cornuto, a menos que la erudición —guiada por las citas mismas de Quintiliano— ande buscando contactos directos en lo que era comunicación de atmósfera. Es evidente que no olvida la *Retórica a Herenio* y que nunca aparta los ojos de Cicerón. Sus referencias a Aristóteles o son descuidadas o aluden a versiones hoy perdidas. Conocía bien a Teofrasto. A ratos, se apega a Dionisio, de quien acaso repite opiniones sobre algunos autores griegos que no pudo leer directamente, aunque también puede ser que ambos se autoricen de los alejandrinos Aristófanes y Aristarco. Maneja abundantes textos históricos y poéticos. Sus muchos ejemplos de las artes plásticas dan indicaciones de sus gustos y refrescan de tiempo en tiempo el aire pesado de la técnica. Y todo este caudal sale bien mezclado de sus urnas en busca de la fortuna ulterior.

Los retóricos de la "segunda sofística", dominados por el asianismo, citan fragmentos de Quintiliano, pero no quieren recordar su doctrina. Asociado a Cicerón, cruza con intermitencias la Edad Media, en la que desemboca por las escuelas de las Galias: Ausonio y Sidonio Apolinar. Contribuye a la concepción del Trivium. Lo consulta San Isidoro. Es copiado y resumido en las abadías y en los monasterios. Inspira la escuela de Chartres y el *Metalogicus* de Salisbury. Llega despedazado a la biblioteca del Petrarca. Y cuando el Poggio descubre un códice completo de las *Instituciones*, éstas se derraman por la cultura humanística. En Florencia, el Poliziano les consagra unas famosas lecciones. Juan Casáreo, Peletier, el Minturno y Montaigne son asiduos

de Quintiliano. De él saca Rollin su *Traité des études*. Influye en Eliot, Wilson y Ben Jonson. Es incorporado en la tradición renacentista y latinizante de España por Antonio de Nebrija, y sobre todo por Juan Luis Vives, que abre la noción retórica a todos los géneros de la prosa, y la liberta en cambio del peso de la ética y la filosofía. Lo siguen Antonio Lull y el platónico Fox Morcillo; más de lejos, Arias Montano; muy de cerca, el gran salmantino Sánchez de las Brozas. Los preceptores jesuitas —que por lo demás se alejan visiblemente de la prosa renacentista— lo van descarnando en código, de que resultará la *Retórica* de Suárez. Entretanto, lo traen a la lengua castellana los comentarios de Miguel de Salinas, y otros de menor monta. Entre ellos, si no por profunda, descuella por amena la obra de Jiménez Patón, sólo igualada más tarde en Gracián y en Mayáns. Por su parte, ya Fray Luis de Granada había emancipado de sus cánones laicos la oratoria del púlpito. Pero, en definitiva, el espíritu de Quintiliano se confunde en la marejada preceptista y retórica que ha llegado hasta nuestros días.

12. Quintiliano comenzó siendo un abogado de fama y fue defensor de la reina Berenice. Después, vino a ocupar una de las cátedras recién instituidas por Tito, y es el primer retor a sueldo del Estado. Llegó a cónsul y alcanzó cierto bienestar. Fue preceptor de los sobrinos de Domiciano, y contó entre sus alumnos al futuro emperador Adriano y a Plinio el Joven. A estas dependencias oficiales atribuyen algunos el que no señale la tiranía entre las causas de la corrupción de la elocuencia, como lo hace el *Diálogo de los oradores*.* Tras unos veinte años de profesorado, se retiró a escribir en otros dos años sus voluminosas *Instituciones*.

En la introducción, declara los motivos de su obra: uno es pretexto —contribuir a la educación del hijo de su amigo Marcelo Victorio— y los otros tres son razones: primero, el natural afán de juntar los resultados de su larga práctica, la razón de oficio; segundo, la razón de conveniencia, el evitar

* "Hoy que la sabiduría del príncipe preside al gobierno del Estado, y que ya no hay causa cuya consecuencia pueda perturbar la felicidad pública..." (VI, I).

que las notas de sus cursos, publicadas apresuradamente por sus discípulos, sigan circulando como si fueran el verdadero trasunto de su enseñanza; tercero, la razón de doctrina, el deseo de exponer e inculcar la única concepción de la retórica que a él le parece verdadera; a saber, el formar a un varón de virtud, experto en el decir: *vir bonus, dicendi peritus*.

De aquí, a la vez, la magnitud y la intención de la obra. Aquello, porque mal podría caber tan vasto propósito en las dimensiones de un manual técnico. Esto, porque significa una concepción del orador que se ensancha hasta confundirse con el hombre civil perfecto, aunque considerado bajo el orden verbal, que después de todo es el orden humano por excelencia, y singularmente para los directores de la sociedad a quienes Quintiliano parece siempre dirigirse. Por cuanto a las proporciones, hubo que limitarse a desarrollar lo esencial y sólo indicar lo secundario, pues de otra suerte la empresa sería inacabable. Por cuanto al sentido, el propósito obliga a considerar al orador como un hombre trabado en todas las relaciones humanas. De donde resulta la necesidad de tomar en cuenta: 1º la constante subordinación al fin moral, la ética, aunque a veces se dejan sentir resabios sofísticos, acaso por rapidez de expresión, como cuando insiste en que la utilidad pública admite disimulos de la verdad o admite, según decía Cicerón, "silenciar lo honesto"; 2º la imprescindible cultura general en las varias ramas del saber, la enciclopedia ciceroniana, cuya repartición en especialidades le parece a Quintiliano fruto de la pereza, y ponzoña a un tiempo de la elocuencia y de la filosofía; 3º la educación del orador a lo largo de toda su vida, desde la cuna a la sepultura, pues que el error común de los tratadistas consiste en considerar la retórica como un lujo sobrepuesto, o final pulimento que se le da al hombre, ya formado de cualquier modo, en vez de considerarla como una función constructiva de toda su contextura intelectual y moral. De suerte que Quintiliano atiende, como él dice, lo mismo al orador que aún no ora, que al orador cuando enmudece, al niño que empieza a hablar o al adulto que simplemente estudia y reflexiona.

Los doce libros de las *Instituciones* se distribuyen, pues, en cuatro cuestiones principales, que no siempre son tratadas aisladamente ni de manera seguida; a veces, por ser imposible; a veces, porque en los diversos grados del programa se insiste en las mismas materias con una profundidad creciente. Estas cuestiones son la pedagogía, la gramática, la retórica propiamente tal y la moral del orador. Las demás artes y ciencias, así como la historia literaria, son el acompañamiento natural de tales disciplinas, y la estimativa o crítica va derramada por todo ello. El autor traza su plan en estos términos: Libro I, antes de la retórica; Libro II, elementos y naturaleza de la retórica; Libros III-VII, invención y disposición; Libros VIII-IX, elocución, memoria y acción; Libro XII, la persona del orador en cuanto a sus costumbres, carácter de las causas y géneros a ellas aplicables, fin que el orador ha de proponerse, y cultivo solitario. En suma, la obra se divide en tres porciones de desigual tamaño: I, la formación del niño; II, la retórica misma, ampliamente entendida como ciclo de conocimientos especiales y generales, como cultura y como técnica; y III, la persona del orador, y casi podemos decir del hombre cultivado. La obra no es un texto para estudiantes, sino un tratado para el maestro. Como en ella encontramos el resultado final de una época, la consideraremos con el mayor detenimiento posible. (*Véanse las tablas anexas.*)

INSTITUCIONES ORATORIAS de Quintiliano

TABLA GENERAL

- I. Progymnásmata (I-II, x. *Además* X, v y *Memoria* XI, ii)
  - A. *Primeros grados en el habla* (I, i-iii)
  - B. *Gramática* (I, iv-xii)
  - C. *Retórica elemental* (II, ix. *Además* X, v)
- II. Tratado de Retórica (II,ii-XI,iii)
  - A. *El arte* (II, xi-III, v. *Además* III, vi-xi; VIII-IX; XI, ii-iii)
  - B. *La obra* (III, v-IX)
  - C. *El artista* (X-XI)
- III. Persona del orador (XII)

Notas

1. *Las cifras romanas entre paréntesis remiten a los Libros y a los Capítulos de la obra de Q*
2. *Noticias biográficas:*
   - *a. Q, preceptor de los sobrinos nietos de Domiciano* (IV, Introd.)
   - *b. Tras de haber perdido antes a su esposa de diecinueve años y a un hijo de cinco, pierde ahora un hijo de diez* VI, Introd.)

INSTITUCIONES ORATORIAS de Quintiliano

I. Progymnásmata (I-II, x)
Además Memoria (XI, II)

- A. *Primeros grados en el habla* (I, I-III)
  - *Familia*, *Pedagogo* — (I, I-II)
  - *Primera escuela* (I, III)
- B. *Gramática*
  - a. *Lenguaje como uso* (I, IV-VII)
    - *La Gramática y las ciencias* (I, IV). *Música, geometría, astronomía* (I, x).
    - *De los sonidos a la palabra* (I, IV).
    - *Palabras y frases* (I, v), *Razón, tiempo, autoridad y uso* (I, VI) — *Reglas de Corrección*
    - *Claridad*, *Ornato* — *(Se reservan para más adelante)*
    - *Corrección*, *Claridad*, *Ornato* — *Cualidades del estilo*
    - *Escritura y ortografía* (I, VII)
  - b. *Lenguaje como estilo* (I, VIII-IX)
    - *Lectura poética, recitación y análisis* (I, VIII) *Práctica con actores y maestros de palestra* (I, XI)
    - *Composición oral sobre fábulas, paráfrasis de poesías, desarrollo de sentencias* (I, IX)
  - (Defensa del método anterior) (I, XII)
- C. *Retórica elemental*
  - a. *Del gramático al retor, el retor como ejemplo, condiciones de éste* (II, I-III)
  - b. *Ejercicios de composición* (II, IV)
    - *Relatos orales sobre tragedia, comedia, poesía (aún relacionados con la gramática)* y sobre *historia (más propiamente retóricos)*
    - *Análisis de narraciones legendarias e históricas*
    - *Refutaciones*
    - *Panegírico elemental, comparaciones y paralelos*
    - *Tópica judicial embrionaria, lugares comunes y tesis*
  - c. *Análisis de modelos por el retor y ensayos primeros del alumno* (II, V-VI)
  - d. *Primeros discursos del alumno sobre temas fijados* (II, VI-VII)
    - *(Consejos al maestro: respecto a la naturaleza y vocación* (II, III, IV y VIII)
    - *(Amonestación al alumno sobre su deber para el maestro)* (II, IX)
  - e. *Ejercicios de "declamación": suasoria o deliberativa, controversial o forense* (II, x. *Además* X, v)

INSTITUCIONES ORATORIAS de Quintiliano

II. *Tratado de Retórica* (II, ii-XI, iii)

A. *El Arte o la Retórica en general* (II, xi-III, v)

(*Además* III, vi-xi; VII, i; VIII-IX, XI, ii-iii)

- a. *Naturaleza, concepto y función.* (II, xi-xxi y III, i, ii, v)
  - *Origen* (III, iii).
  - *Utilidad* (II, xi-xiii, xvi, xix).
  - *Definición* (II, xiv, xv).
  - *Carácter artístico* (II, xvii, xix).
  - *Lugar entre las demás artes* (II, xviii).
  - *Relación con la ética* (II, xx).
  - *Materia* (II, xxi).
  - *Reseña de estudios anteriores* (III, i).
  - *Función o fines: instruir, mover, deleitar* (III, v).
- b. *Estructura* (III, iii, iv)
  - *Partes de la retórica:* (III, iii)
    - *Invención* (*Además:* III, v-vi y VI, v).
    - *Disposición* (*Además:* VII, i).
    - *Elocución* (*Además:* VIII-IX).
    - *Memoria* (*Además:* XI, ii).
    - *Acción* (*Además:* XI, iii).
  - *Géneros retóricos:* (III, iv)
    - *Demostrativo* (*Además:* III, vii).
    - *Deliberativo* (*Además:* III, viii).
    - *Judicial* (*Además:* III, ix-xi).

III. Cuidado del niño: del regazo al gramático

13. Antes de la escuela viene el hogar. Quintiliano posee la suficiente vocación pedagógica para no avergonzarse, como los pedantes, de entrar en estas cosas domésticas. Ya el *Diálogo de los oradores* delata el abandono de la educación familiar. Rufino José Cuervo, al igual que Quintiliano, volvió a sumergir la gramática en la vida, tras los excesos escolásticos. En el prólogo de sus *Apuntaciones*, observa que el avulgaramiento trasciende hasta las personas cultas, entre otras causas, por "el roce de gente zafia como, por ejemplo, el de los niños con los criados".* Y algo semejante escribía Lord Chesterfield a su hijo, intruyéndole sobre la retórica. Casi en idénticos términos Quintiliano aconseja a los padres rodear a su hijo de un ambiente que sea ya una educación, escogiendo cuidadosamente nodrizas, esclavos y ayo, aunque sin caer en el extremo de criar plantas de estufa, incapaces de resistir después el aire de la vida. Además de que nuestro niño está ya ofrecido a la oratoria y le espera una existencia combatida y borrascosa, suponiendo que no lo sea toda existencia.

Sin una naturaleza propicia todo arte sale sobrando. Pero recordemos —dice— que es más fácil malear lo bueno que beneficiar lo malo. Las primeras impresiones suelen producir en el carácter efectos definitivos. Ya que no sea la nodriza sabia que soñaba Crisipo, al menos que sea virtuosa y de buena habla. ¡Ojalá los padres fueran sabios! Los Gracos se explican en mucho por su madre Cornelia, Lelio por su familia, y no es extraño que Hortensio haya logrado una hija digna de su nombre. Pero si los padres son comunes, que se cuiden todavía más, y ellos mismos se amolden al ideal que quieren grabar en la mente de su hijo, que con eso todos aventajan.

* [*Apuntaciones críticas sobre el lenguaje bogotano, con frecuente referencia al de los países de Hispano-América* (Bogotá, 1867), obra del filólogo colombiano Rufino José Cuervo (1844-1911), reeditada muchas veces. Reyes poseía la 5ª edición, "muy aumentada, en su mayor parte completamente refundida" (París, A. & R. Roger y F. Chernoviz, editores, 1907), en cuya p. VIII se lee la cita. E. M. S.]

¿Pero alguna vez ha sido posible semejante sueño? Recordemos lo que fue la infancia de Montaigne. Para inculcarle a tiempo el conocimiento de las lenguas, le buscaron un alemán que lo llevaba en brazos y otros dos criados que le hablaban siempre en latín. Sus mayores acabaron por aprender ellos mismos la antigua lengua, la cual se derramó por los pueblos de los alrededores, donde entraron en el uso corriente muchas palabras latinas. Y el muchacho, que aún no contaba seis años ni hablaba francés ni perigordino, atemorizaba a los humanistas por su dominio de la expresión clásica. "Nos echábamos como a la pelota las declinaciones —dice— a la manera de los que aprenden aritmética y geometría por ciertos juegos de tablero" (trad. E. Díez-Canedo). Como Marco Antonio, Montaigne pudo agradecer a los dioses los buenos ejemplos en que se formó su niñez. Por supuesto, Montaigne fue un caso afortunado. ¡También Chapelain, autor de la ilegible *Pucelle*, fue educado para poeta!

De los ayos dice Quintiliano que, si no son muy instruidos conviene por lo menos que tengan conciencia de sus limitaciones. Leonidas, pedagogo de Alejandro, lo hizo contraer algunos defectos de que éste nunca pudo ya corregirse y que deslucían su grandeza con abruptas rusticidades.

El latín, como lengua usual, penetra insensiblemente por el hábito. El griego, lengua fundamental de las ciencias, debe ser el primer estudio metódico, pero no al punto de crear vicios de extranjerismos, ni tan temprano que lastime la resistencia pueril. A cada edad lo suyo, y que los primeros ejercicios sean todavía juegos. Téngase muy presente asimismo que el orden lógico de los conocimientos no corresponde necesariamente al orden de su adquisición natural.

Después del habla, vienen la lectura y la escritura, que pueden aprenderse simultáneamente, sin precipitación, insistiéndose desde el primer instante en la articulación correcta mediante ejercicios graduados (trabalenguas incluso) y en la caligrafía que tanto descuidan las personas distinguidas. Desde aquí hay que vigilar la práctica de expresiones no vulgares y pensamientos de buen consejo, sentencias memorables, fragmentos escogidos, pero siempre gratos

a la infancia. Y esto es ya un primer paso en la mnemotécnica.

14. El niño va creciendo. Llega el momento de preguntarse si es preferible sacarlo de casa y entregarlo a la escuela, punto siempre controvertido. Los grandes legisladores optaron siempre por la educación pública; las familias, a menudo, por la privada. Y esto en virtud de dos razones: temor al contagio de malas costumbres, y temor a la desatención del maestro cuando tiene que cuidar de muchos.

Si el primer temor fuere justificado, la duda no es posible. Es preferible aprender a vivir bien que aprender a hablar bien. Pero ni la escuela puede justificar tal temor, si es una buena escuela, ni está demostrado que todo sea virtud y acierto dentro de casa. Ya sería más que deseable una familia dotada para servir de modelo. La sola vida doméstica trae consigo algunos perjuicios a la educación. Solemos, con la mejor intención, rodear a los niños de cuidados que los envician, y aun antes de que suelten la lengua ya les construimos un palacio. Sus impertinencias nos divierten y las celebramos como graciosas genialidades. Los hacemos testigos de nuestras pasiones. Llegan a la escuela bien cargados ya de malos hábitos.

Pasemos al segundo recelo. En principio, nada se opone a que el precioso pedagogo vigile y acompañe al niño dentro de la escuela. Y si esto no fuere posible, ¿no es de todos modos más saludable la abierta asamblea escolar que los tenebrosos rincones domésticos? La mucha concurrencia infantil, ¿no es prenda por sí misma de la calidad del maestro? Por lo general, el pedagogo privado es un mediocre que no resiste la prueba pública. Pero supongamos que el pedagogo sea excelente. Ni él ni su educando pueden soportar la continua tarea de la enseñanza a lo largo de todo el día, aparte de que ciertos ejercicios no requieren, y aun rechazan, la presencia del maestro: así cuando se señalan tareas que cada uno ha de cumplir por sí solo. El maestro no necesita hablar para cada uno: su voz, como el sol, se comunica a todos y, dentro de límites prudentes, no amengua con la mayor concurrencia.

Pero, se dirá, ¿y cuándo llega la hora de la corrección y comentario sobre los trabajos individuales? Si la escuela está mal distribuida, el inconveniente es inevitable, pero aun así, no mayor que los del sistema casero. Si la escuela, como lo suponemos, está bien organizada, cada grupo será proporcionado a las fuerzas de su respectivo profesor. Y todavía la familia debe cuidar de transformar al profesor en amigo, para que su deber se sazone de amistad. Si el niño descuella y es de buena naturaleza, por sí mismo se atraerá atenciones especiales. Y sobre todo, sólo en la vida social se lograrán la educación verdadera, la normalidad del trato, el arrojo para las futuras lides oratorias, lo que nunca podrá suplir con enfermizos esfuerzos de imaginación el que palidece, solitario, en la vida umbrátil. Todavía el haber compartido estudios engendra amistades duraderas como entre iniciados de los mismos misterios. La compañía, que aun los animales procuran, nivela exclusividades odiosas, corrige extravagancias nacientes, perfila el criterio, alienta la emulación. Pues la ambición sólo es un vicio cuando se aplica a un fin reprensible.

Y aquí el consejo de distribuir los sitios según los méritos y las victorias de los torneos mensuales, torneos que Quintiliano vio aplicar con éxito en su infancia. Esta noble rivalidad, los menores la ensayan primero entre sí, dejando para los mayores el afán de competir con el propio maestro. Éste, por su parte, medirá su enseñanza conforme a la edad y capacidad de los alumnos, porque si se vierte agua en abundancia sobre un frasco de boca estrecha no se hace más que derramarla. El foco de la elocuencia es el alma, y la emoción de un auditorio aprovecha tanto al alumno como al maestro; pues entre dos interlocutores, ¿quién se atreve a elevarse sobre el tono humilde de la conversación? "No habría elocuencia en el mundo si sólo se hablara en particular." Contra este alegato por la oratoria, Sócrates podría esgrimir su preferencia por la investigación dialéctica de la verdad, y su famosa "misología" o abominación del monólogo.

15. Los indicios del ingenio, según Quintiliano, son primero la memoria y luego la imitación. Se recordará que

Platón y Aristóteles ponen en primer término el instinto de imitación, que nos es común con los animales. Respecto al cultivo especial de la memoria, de que hay antecedentes cuando menos desde Simónides y Temístocles, y que sin duda se ejercitó siempre en los gimnasios como base elemental de toda instrucción, sólo ingresó entre las artes retóricas durante el periodo que va del siglo IV a. J. C. y después de Aristóteles hasta el siglo I a. J. C. Así aparece de la *Retórica a Herenio*. Memoria e imitación han de aplicarse, por supuesto, a fines útiles, evitando su desperdicio en fruslerías y procacidades. El alumno muy despierto desde los tiernos años no promete una madurez robusta. En general, es más seguro quien sigue con docilidad que quien se adelanta sin tino. Las espigas vacías crecen antes de la cosecha. Sin embargo, cada natural es distinto: a unos aprovecha el yugo pesado y a otros cierta soltura; mientras éste avanza a fuerza de paciencia, el otro a fuerza de arrebatos. Entre todos los caracteres, Quintiliano elige para su gusto al enamorado de la gloria, al que llora con la derrota. Ése no dará nunca en perezoso. Bajo los mesurados consejos, se percibe bien que a Quintiliano le atrae cierta naturaleza leonina del orador nato.

No sólo es conveniente alternar labores y descansos. El educador puede aprovechar los juegos mismos para deslizar en ellos una suave enseñanza, para observar las inclinaciones de los educandos, para enderezar a tiempo el vástago acompañándolo en su crecer. No hay azotes, cosa envilecedora aunque la aprueba Crisipo. El que no entiende de reprimendas fácilmente se endurece a los malos tratos. Si la vigilancia es atenta, nunca hará falta recurrir a tan odiosas medidas. Mucho más eficaz es la apelación al instinto moral, a la vergüenza. Cierto, confiesa Quintiliano, a veces los preceptores mismos debieran ser corregidos. A menudo lo que castigamos en el niño son las culpas del pedagogo.

IV. Del gramático al retor

16. Empieza la labor del gramático, preliminar de la retórica. Es uno el método de toda gramática, pero conviene

abordar la griega antes de la latina. Nótese que todavía para Quintiliano la gramática no se ha concentrado en su oficio puramente lingüístico, sino que viene empapada en la humedad de aquella primera exegética literaria en que tuvo su origen. De suerte que se la define: 1º como el arte de hablar correctamente, o "metódica", y 2º como el arte de explicar a los poetas, o "interpretación textual".

La gramática, dice Quintiliano, abarca mucho más de lo que a primera vista parece. Desde luego, el arte de hablar es inseparable del escribir; y la interpretación textual, por su parte, supone una lectura perfecta. Ya tenemos, pues, en la gramática, el hablar, el escribir, el leer y el entender, con todas sus consecuencias. Y a esto se reduce la crítica, que tan rigurosa y exigente llegó a ser entre los antiguos. Así que se llamaba gramáticos, no sólo a los preceptores del buen uso lingüístico, sino a los que, en los textos poéticos (literarios en general), notaban lugares defectuosos, excluían obras apócrifas y establecían cánones o categorías de autores. La interpretación necesita un conjunto de conocimientos teóricamente ilimitados, y aquí encuentra Quintiliano la primera articulación para insertar, desde antes de llegar a la verdadera retórica, su primer cuadro de enciclopedia elemental. Es imposible entender a los poetas sin algo de historia lingüística y de historia política; ni apreciar sus metros y ritmos sin algo de música; ni penetrar sus constantes alusiones al nacimiento y puesta de los astros que miden el día natural sin algo de astronomía; ni alcanzar en general el sentido de sus pensamientos sin el socorro de la física más abstracta y de la filosofía. Véase, por ejemplo, el campo que abarcan autores como Empédocles, Varrón o Lucrecio. Necesidad de la infancia y recreo de la ancianidad, la gramática es el único estudio que tiene más fondo que apariencia.

17. Lo primero es estudiar los elementos más simples de todo lenguaje, los sonidos bucales o fonemas, "que corresponden al distinto son de las cuerdas en el instrumento musical", metáfora algo vaga. Suele comenzarse por la obvia distinción entre vocales y consonantes. Pero repare bien el gramático que al instante aparece un problema para el cual

no suele estar prevenido, y es el averiguar si a cada sonido de la lengua corresponde un solo signo gráfico adecuado, o si faltan en el alfabeto latino algunos signos indispensables. Las observaciones de Quintiliano a este propósito nos hacen pensar en nuestros alfabetos científicos, de que tampoco suelen tener noticia los maestros de primeras letras, y donde el castellano resulta con más vocales y más consonantes de las que sueña el silabario.

18. Después viene el juntar los sonidos. Conforme se adelanta en el aprendizaje (donde creemos que Quintiliano recuerda a Dionisio), aparecen la pronunciación de acentos, diptongos, diéresis, contracciones; las transformaciones operadas a lo largo del tiempo por abreviación, composición, derivación; los accidentes, conjugaciones, declinaciones y lo que hoy llamamos la fonética histórica. Todo esto nos conduce a las sílabas y de éstas, a las palabras. Aquí se ofrece el análisis de esos modos funcionales por mucho tiempo llamados "partes de la oración", las cuales se han venido multiplicando desde Aristóteles y Teodecto hasta los estoicos, alejandrinos y contemporáneos. También hay que dar algunas nociones sobre los orígenes onomásticos, la etimología y las mutaciones semánticas. Este estudio no debe nunca dejar de mano la comparación del griego y el latín. Las anomalías exigen sumo cuidado, ya sean de forma o de sentido.

19. Subimos otro grado. Tres cualidades del estilo: corrección, claridad y ornato, en que algunos involucran la conveniencia o adecuación, que más bien parece condición retórica. Aplícanse estos conceptos a las palabras aisladas y a los conjuntos. Las palabras aisladas o voces pueden ser genuinas o extranjeras, simples o compuestas, propias o metafóricas, usadas o nuevas. Lo común es que la palabra aislada sea indiferente y la cualidad resulte de los conjuntos, fuera del valor acústico que hace preferir la mayor eufonía entre dos sinónimos. Los errores contrarios a las cualidades (barbarismos y solecismos) tienen a veces adopción de uso, de vejez o de autoridad, y no es raro que las

figuras, desde el punto de vista puramente gramatical, sean meras incorrecciones.

El barbarismo es dolencia del vocablo aislado, pronunciado o escrito, y resulta de adición, sustracción, sustitución o trasposición de letras, acentos y sonidos. Hay barbarismos: 1º De provincialismo. (Ejemplos de Persio, Catulo y Cornelio Galo; Cicerón los usó alguna vez por burla.) 2º De orden intelectual, en que Quintiliano mezcla nociones léxicas con nociones ajenas. 3º El propiamente tal, arriba definido. No confundirnos con las licencias poéticas, licencias que la misma prosa tolera hasta cierto punto. Hay barbarismos que se corrigen por junta de palabras, y los hay de accidente gramatical, que tienden ya al solecismo.

Es más fácil percibir las faltas escritas que las habladas, salvo en la recitación de los versos. Y las faltas de tono o "tenores" de los antiguos son todavía más escurridizas. Las modas y evoluciones prosódicas complican estos puntos. Palabras hay que parecen fundirse en la pronunciación, produciendo equívocos. Hay errores de prolación individual que la escritura no podría revelar y que los griegos bautizaron con toda precisión (como los que hoy llamamos "gangueo" y "ceceo"), y entre ellos, los inenarrables dejos extranjeros.

Los solecismos afectan más bien a los conjuntos, aunque la rectificación recaiga las más veces en una sola palabra; pues el excepcional equívoco de palabra aislada ("oigan" por "oye"), sobrentiende un pronombre tácito. Y es demasiado confundir en los solecismos ciertas anomalías formales, como la terminación aparentemente femenina del vocablo masculino ("poeta"). A esta cuenta, el peor solecismo ideológico sería cierto término que, siendo gramaticalmente femenino, se aplica al atributo masculino por excelencia, y viceversa, lo que dio motivo al epigrama que el adolescente Casanova improvisó para un caballero inglés muy latinado. Algunos llegan a considerar un tipo de solecismo mímico, cuando el ademán contraría lo que se dice; solecismo mímico que puede ser ironía o descuido.*

Cuatro tipos de solecismo: de adición (pleonasmo), de

* A. R., "Hermes o de la comunicación humana", § VIII, en *La experiencia literaria*, Buenos Aires, Losada, 1942 y 1952.

sustracción (elipsis), de inversión (anastrofe) y de una palabra por otra, que es el más característico y resulta de error en los accidentes. Los tres primeros tipos más bien son vicios, y aun simples figuras como el hipérbaton. Añádase el solecismo de emplear una parte de la oración por otra, que bien puede ser tolerable en muchos casos, pues lo consiente el parentesco de las palabras.

Los extranjerismos han de juzgarse con delicadeza, para no confundir entre ellos algunos regionalismos como los de Tito Livio, Cicerón, Horacio. Los helenismos son indispensables en latín, y aquí los gramáticos disputan sin han de latinarse o usarse conforme a la lengua griega. Todo es asunto de matiz y de gusto.

El vocablo simple está, por decirlo así, en estado de naturaleza. Se lo compone con una o varias partículas o con otro simple. No parece que el latín tolere más de dos, ya sean dos vocablos latinos íntegros, ya uno íntegro y otro alterado, ya dos alterados, ya uno latino y otro extranjero, ya dos extranjeros.

El vocablo propio conserva su significación primitiva; el metafórico muda de sentido por el lugar en que se lo usa.

El vocablo usual es más seguro que el neologismo, el cual es fácilmente expuesto al ridículo. Y las onomatopeyas en general, salvo las vejeces que ya han sentado plaza, son impropias del estilo latino.

20. Las reglas de corrección se aplican al habla y a la escritura y se fundan en razón, tiempo, autoridad y uso. La razón, a su vez, se funda en analogía y etimología. El tiempo comunica a los modos de decir una como sanción religiosa. La autoridad la imponen oradores e historiadores, pues los poetas usan demasiadas licencias. El uso es el verdadero amo, que da su valor a las expresiones, igual que el cuño a las monedas.

Conviene explicarse sobre la analogía, relación entre lo semejante, o relación de lo cierto a lo dudoso. La analogía ya se da por comparación, como para descubrir el género, número o caso de una palabra, criterio siempre peligroso; ya por diminutivo, para el género. Puede aplicársela a to-

dos los accidentes del verbo, aunque los hay irregulares y defectivos. Por analogía, el niño dice: "yo ero". Para Quintiliano, la analogía es un simple auxilio limitado a las averiguaciones de la lengua ya hecha, y no una esencia y origen de la palabra, como para aquellos antiguos griegos que veían una correspondencia mística entre el nombre y la cosa. El lenguaje nació del uso, y la analogía no cayó del cielo para engendrarlo, sino que apareció después del lenguaje.

La etimología u "originación" ayuda a interpretar ciertos extremos. Se la emplea en las definiciones y en la rectificación de usos defectuosos. Supone grande erudición sin la cual por ejemplo no se explicarían ciertos helenismos declinados a la manera eolia, la más cercana a la latina. Fácilmente degenera en manía y llega a absurdos como el figurarse que *homo* viene de *humus*, o *verbum* de *aer vertebratus*. Cayo Granio y Modesto creen que "célibe" viene de "celeste", porque el soltero está libre del más pesado fardo; Varrón, que "mirlo" viene de *mera volans*, porque vuela solo; y en nuestros días, abunda quien piense que "tranquilidad" viene de "tranca". A esto se llamó después "goropizar", por alusión a los devaneos del flamenco Van Gorop, médico del siglo XVI.

Los arcaísmos suman a la majestad de la vejez el paradójico encanto de la novedad, pues si no fueren desusados no serían arcaísmos; pero no hay que abusar de ellos, que sería afectación, ni buscarlos demasiado lejos, que sería oscuridad, salvo para las frases rituales. Mejor es lo nuevo que lo viejo, y en lo viejo, lo no vetusto.

Aplíquese igual criterio a la autoridad, que no siempre es legítima por sí sola, así provenga de Catón, Polión, Mesala, Celio o Calvo.

Mil veces preferible el uso, lo que hoy se habla, a lo que antes se hablaba; pero no el uso ignorante, sino el culto. El bañarse, el afeitarse o el beber no autorizan las modas corrientes de depilarse, embriagarse en el baño, o "cortarse el pelo por pisos".

Las observaciones anteriores se aplican sobre todo al habla. La escritura exige en primer lugar ortografía, que muchas veces evita ambigüedades. Por lo que cuenta Quin-

tiliano, se ve que desde aquellos tiempos el prurito de reformas gráficas hacía estragos, y ya se partían cabellos en aquello de separar las sílabas. Quintiliano guarda el medio entre la vejez y la novedad, y abomina de los que sustituyen la "C" fuerte por la "K". Encuentra a Virgilio un poco arqueólogo.

Las abreviaturas de la epigrafía deben enseñarse al estudiante.

Hasta aquí la corrección, primera cualidad del estilo. En cuanto a la claridad y el ornato, es mejor dejarlos para cuando hablemos del retor.

21. Pasamos del uso hablado al estilo, en su doble ejercicio de lectura y escritura. La lectura debe comenzar por la poesía, y adiestrarse en las pausas respiratorias de ritmo y de sentido, la intensificación o el apagamiento, la lentitud y la rapidez, la suavidad y la animación, todo lo cual presupone entender bien el texto leído. Ni brusquedad, ni afeminamiento, ni exceso histriónico, ni tono prosaico. César, joven, dijo a un recitador que exageraba las languideces: "Si cantas, lo haces mal; si crees que estás leyendo, cantas."

Los textos se escogerán conforme a su moral y a su belleza. Homero y Virgilio pueden resultar de pronto algo incomprensibles, pero ya habrá tiempo para entenderlos; entretanto, llenan el ánimo de grandeza. Los textos trágicos son apropiados. Los líricos, más libres siempre, de cuidadosa selección; lo mismo que la elegía amorosa. Prefiéranse en esta edad los metros fáciles. La comedia, útil demostración de sentimientos humanos, será tratada más adelante y también requiere prudencia, ya en Menandro o en los latinos. Y por ahora, nada de lecturas eruditas. Los viejos latinos tienen más sustancia que arte, pero una imponente sobriedad y mayor economía en lo ingenioso; son viriles y castos. Sus citas descansan de la aspereza judicial del discurso, y adquieren cierta fuerza de testimonios, por el respeto con que vienen envueltas.

Es bueno descomponer los versos en sus vocablos, irse habituando a percibir el ritmo, y aplicar desde aquí las reglas de uso correcto, aunque sin inculcar la mezquina idea

de aleccionar al poeta por sus ocasionales deslices o libertades. Esto se presta a mostrar los varios sentidos de las palabras, lo cual importa en la aplicación propia, pero mucho más en los tropos y figuras del pensamiento y del lenguaje. De paso, insensiblemente, se van adquiriendo los primeros términos técnicos. No importa menos el fijar la atención sobre el desarrollo de la acción, las observaciones sobre cosas y personas, el valor de expresiones y pensamientos, los pasajes abundantes y los escuetos.

Este análisis se enriquece con fáciles rasgos de la fábula y de la historia más generalmente recibida, sin enredarse en minucias, ni perder tiempo en mediocridades, que es error común de los gramáticos. El educador debe saber ignorar con arte.

22. Aquí acaba la gramática elemental. Pero, aun antes de llegar al retor, pueden empezarse los ejercicios de composición rudimentaria: contar esas fábulas de Esopo que suceden a las fábulas nutricias, y redactarlas luego con sencillez. Es decir: romper los versos, cambiar palabras, amplificar o abreviar sin adulterar el asunto. Lo mismo hay que hacer para las sentencias, reparando en las palabras notables. La sentencia es proposición general; la etología (la antigua etopeya) es proposición sobre caracteres personales. Las *chries* son elementos discursivos varios. Los rasgos históricos y fabulosos de la poesía, basta por ahora con señalarlos. Los ejercicios de mayor aliento, aunque los latinos los encargan a los gramáticos, deben dejarse para los retores, según la práctica griega.

23. La oratoria —más valdría decir "el arte de la expresión verbal"— se alimenta con las ciencias, y viceversa, aunque los necios se nieguen a entenderlo. Desde aquí deben comenzar, pues, las nociones enciclopédicas. Verdad es que muchos oradores se las arreglan sin ellas; "pero yo repito aquí lo que Cicerón predica a Bruto: no procuro un orador al uso, sino el ideal de oradores". Cuando los filósofos intentan educar a "ese dios con envoltura mortal que ellos conciben", no vacilan en darle esgrima con nimias agu-

dezas como las "cocodrilinas" y "ceratinas", juegos atléticos del discurso.* ¡Y quieren que el orador ignore la geometría, la música, las otras artes! Los antídotos están mezclados, no digamos de anodinos, hasta de venenos. El todo sólo es cabal cuando no le falta una sola parte, y por fortuna la perfección a que aspiramos es de un orden accesible y acepto a la naturaleza. Hay que fundar, pues, la base enciclopédica.

Sea, ante todo, la música, venerada de los antiguos desde tiempos de Quirón y Aquiles, y prima entre artes según Timógenes. A Orfeo y a Lino les llamaban indistintamente músicos, poetas o sabios. De aquél se contaron divinas hazañas: reducía a las fieras, sometía los bosques y las rocas. Todo, porque amansaba con la armonía a las inconstantes multitudes. La lira del vate concurría a los banquetes reales. En Virgilio, Iopas canta, nada menos, "la luna errabunda y las fases laboriosas del Sol": astronomía pura. Así, los estudios que conducen a la elocuencia acarrean diversos órdenes de conocimientos. Que la elocuencia reivindique, pues, sus bienes. He aquí la primera versión del *reprendre son bien à la musique*, misión que los simbolistas franceses impusieron a la poesía.

Pitágoras siente que el mundo ha nacido de la música, y la lira le parece una imitación mortal del sistema planetario. La estructura entre los contrarios fue su armonía, y las esferas celestes le pareció que cantaban. Platón, sobre todo en el *Timeo*, resulta oscuro sin la música, que él consideraba estudio inexcusable para su político. La aconsejó el severo Licurgo. Temístocles fue tachado de ignorante por no entender de música. Ella es parte de la educación en Aristófanes y en Menandro. Sócrates, padre de la filosofía, aprendía a tañer la lira en la vejez. De lira y de flauta sabían los capitanes más valerosos, y los ejércitos lacedemonios se encendían al son de la música. Los festines de los abuelos

* Las "cocodrilinas": El tema o cocodrilita que les dio el nombre es éste: —Un cocodrilo prometió a una mujer devolverle su hijo si decía la verdad. —No me lo devolverás, dijo ella. —El cocodrilita del adivino y los piratas fue expuesto en *La crítica de la edad ateniense*, § 85, p. 58. Las "ceratinas": Eubúlides, discípulo y sucesor de Euclides de Megara, ¿o fue Alexino?, proponía este argumento: —Lo que no se te ha perdido, lo posees. No has perdido los cuernos, luego tienes cuernos.

latinos, los versos sálicos, no andaban sin música, lo que prueba que no era tanta la rudeza bélica en tiempos del padre Numa. La superioridad de las armas romanas es función de sus vehementes clarines. Además, la naturaleza nos dio la música como una suerte de piedad. Ella alienta el remo y dulcifica las labores comunes. Y volviendo a lo nuestro, Arquitas y Aristóxeno la incluyeron como parte de la gramática; así lo enseñaba el mímico Sofrón, y así lo declara, en Eupolis, un tal Prodamos. Máricas, o sea Hipérbulo, confesaba que, "de la música, sólo conocía la gramática". Por donde se ve la inclinación a considerar música y gramática como órdenes imbricados.

¿Y la aplicación a la oratoria? La música da números concertados para la voz y para el cuerpo. El número bucal es ritmo y melodía cadenciosa: aquél, para la modelación; ésta, para la modulación; ambas cosas indispensables al que habla. Por cuanto al cuerpo, hay ademán, ritmo de la voz correspondiente a la serie de palabras, melodía e inflexiones infinitas, según el sentido; y esto, no sólo para los versos. Y el discurso se fertiliza así con las emociones que la sola música provoca, aun cuando la música propiamente tal sea de instrumentos inanimados. La euritmia del movimiento se aprende con la música. No es extraño que Graco hiciera acompañar sus discursos de la flauta o "tonarión", en todos tiempos y circunstancias, ya cuando era el terror o la víctima de los patricios. Nadie niega al orador la utilidad de conocer a los poetas. ¿Cómo los apreciará, a los líricos sobre todo, si carece de sentimiento musical? Tan obvio, que insistir es oscurecerlo.

Eso sí: nada de esa música teatral y lasciva que hoy se acostumbra. Hay en nuestros días instrumentos que aun las vírgenes debían repudiar. Aquí queremos la música heroica, o aquella grave con que Pitágoras avergonzó a los asaltantes. Crisipo afirma que hay aires apropiados para amamantar a las criaturas. No carece de sentido aquel tema declamatorio —vedado al no instruido en la música— del sacrificador que, al escuchar una flauta frigia, enloqueció y se arrojó a un precipicio, por lo cual fue demandado el flautista.

Veamos ahora el caso de la geometría. Muchos dicen que la geometría sólo sirve para despertar la inteligencia infantil: casi no hace falta rebatirlos. En cuanto al abogado, a cada instante se le ofrecen cuestiones de límites y medidas; y por lo que mira al puro cálculo ¡qué ridículo si se equivoca en la cuenta, o suma con los dedos! Pero hay una relación más íntima, y es que en aquella ciencia y en este arte se trata de un orden entre partes, de premisas y consecuencias, del paso de lo cierto a lo incierto, ya sea el silogismo dialéctico, ya el entimema retórico; y no hay prueba más contundente que la llamada geométrica. Las seudografías numéricas, que divertían la infancia de Quintiliano, son ejercicios matemáticos. Como las demás especies geométricas, enseñan a distinguir lo que hay de falso en lo verosímil. Finalmente, la geometría se extiende hasta las leyes astronómicas, enseñando a reducir la apariencia de lo fortuito, cosa que también incumbe a la retórica. Pericles tranquiliza a los atenienses, espantados ante un eclipse de sol, y Sulpicio Galo amonesta a los ejércitos de Paulo Emilio para que no tomen por augurio un eclipse de luna; ejemplos ambos de persuasión oratoria que hubieran podido evitar a Nicias su inmenso desastre militar en Sicilia.

Todo este fragmento epidíctico abunda en argumentaciones inútiles, o por obvias o por poco convincentes en sí mismas, aunque sean brillantes y eruditas. Entendemos al fin, prescindiendo de todo ello, que el orador debe estar preparado para la interpretación de los hechos divinos y humanos, las especies más abstractas como las cosas más concretas.

24. Tras una breve noticia sobre las evoluciones fonéticas del griego y del latín, fundadas en el ahorro de esfuerzo, Quintiliano pasa a dar las primeras nociones de la acción oratoria, la recitación, la presencia, el ademán. Recomienda el estudio de los buenos actores, siempre que se tome de ellos lo que corresponde a la expresión oratoria, y no la caracterización de anomalías cómicas o de sublimidades trágicas, como lo son la senilidad, la embriaguez, el gemido, etcétera. Los buenos actores enseñan a corregir los gestos inoportunos y los feos automatismos faciales. Pues téngase

en cuenta que todas las facciones pueden pecar, hasta la frente. El gobierno de las manos o "quironomía" es de la mayor importancia, y su práctica es de noble abolengo. Para la soltura y presteza del cuerpo aprovechan las lecciones de la palestra. Tampoco está de más un poco de danza. Los hombres graves y los sacerdotes no la han desdeñado. Y hasta en los guerreros se puede aprender cierta altivez de la postura y cierta arrogancia combativa. Lo que importa es que semejantes ejercicios e imitaciones no se conviertan en manía ni vayan más allá de la infancia. Con esto, para toda la vida, se adquiere una secreta gracia que hace de naturaleza.

25. Se dirá que pedimos del orador demasiadas excelencias a un tiempo; pero todas las actividades humanas requieren otro tanto, y la variedad del aprendizaje lo hace más llevadero. Hay que aprovechar precisamente la flexible edad infantil, pues el adulto se va endureciendo en sus preferencias, aparte de que la obligación de dar no le deja espacio para adquirir. De suerte que el niño no debe emplear en pura gramática la etapa que generalmente se consagra a los estudios así llamados.

Como se ve, Quintiliano no ha pretendido dar un sumario de la gramática, sino una idea sobre su enseñanza y los problemas que ofrece. De paso, el viejo profesor espiga en su experiencia algunas cuestioncillas que pondrán en guardia a los mismos gramáticos sobre sus posibles deficiencias, mostrándoles nuevas perspectivas.

La enseñanza se entiende aquí como cosa viva, muy lejos de las frías recetas. El criterio es más que liberal, y en manera alguna muestra aquella rigidez que ha querido autorizarse con el nombre de Quintiliano. Como que éste no vacila en declarar que una cosa es hablar en latín y otra es hablar en gramática, y que es indispensable pasar por la gramática, pero plantarse en ella es funesto.

V. La retórica elemental

26. El educando pasa ahora a manos del retor, cuyas primeras funciones han comenzado a usurpar los gramáticos.

Esto proviene de que la retórica suele olvidar su misión educadora para degenerar en un mero barniz. Lo que debe ser prólogo de un arte se ha convertido en epílogo de la otra. Por eso, equivocadamente, se espera a que los muchachos sepan declamar para confiarlos al retor. El gramático debe reducirse a la ciencia de las letras —"gramática" en griego y "literatura" en latín— y aprender de la modestia de su nombre a ser modestos. Por su parte, el retor, cuyo nombre viene de la elocuencia, debe tomar su tarea desde el comienzo, por humilde que le parezca. Fundir el metal es ya comenzar la estatua. Además de que bien pueden ambos maestros coincidir en este trabajo, lo que no significa una carga suplementaria para el niño, sino una cuerda repartición de la docencia. ¿A qué edad debe hacerse el tránsito? No es cuestión de edad, sino de preparación suficiente.

27. El retor ve generalmente pasar al educando de la infancia a la pubertad. De aquí que la condición moral del retor deba tenerse muy en cuenta: su primera enseñanza es el ejemplo de sus propias costumbres. La presencia humana instruye aquí más que todos los modelos escritos. El maestro debe gobernar con la autoridad que le dan su propio carácter, su saber y su simpatía. El agricultor se cuida de no pasar a hoz los ramos más tiernos, que parecen asustarse a la poda. De igual modo, hay que abstenerse de severidades excesivas que son origen de dolor sin provecho. Haga el maestro como que acepta algún mérito más bien ilusorio. Muestre siempre abierta la esperanza, adelante un crédito moral en la empresa. Deje entender que un primer desliz no autoriza a seguir incurriendo en otros, y que las deficiencias del tema, reprensibles la segunda vez, en el primer paso hasta pueden ser buenos indicios. Como se ve, el retrato del maestro ideal no ofrece ni sombra de autoridad repulsiva. Pero tampoco debe ablandarse al punto de halagar la vanidad de los muchachos, permitiendo dentro del aula elogios y aplausos, y mucho menos ha de mostrarse él mismo sensible a una adulación semejante. La sola expresión de su rostro ha de guiar el juicio de los alumnos. Y, desde luego, conviene que separe a los menores de los ma-

yorcitos y tenga presente el momento o etapa de cada retoño.

Aquellos que confunden lo elemental con lo malo han dado en figurarse que los profesores de iniciación deben ser personas de escaso entendimiento y no de mucho saber. Confusión lamentable: los gérmenes son la cosa más delicada, y nada hay más difícil que corregir los malos principios. El flautista Timoteo luchaba menos con los alumnos de tabla rasa que con los que ya tenían comienzos equivocados. Una cosa es enseñar menos y otra enseñar mal. El buen maestro domina también, y mejor que nadie, los rudimentos, como el que está en altitud domina el llano. Quien no fuere capaz de hacerlo, tampoco sería un buen orador, puesto que carece de claridad y adecuación, puesto que es inaccesible. ¿Y cómo vamos a esperar de él, en tal caso, que comunique la primera instrucción, que es la del ejemplo?

28. Entre la gramática y la retórica hay ciertos ejercicios de tránsito. Tales son las narraciones orales sobre lecturas escogidas. ¿Cuáles han de ser estas lecturas? Se llama fábula el asunto de tragedias y poemas sobre suceso imaginario, o que no guarda relación necesaria con la verdad, ni en forma ni en fondo; argumento, el asunto verosímil, pero ficticio, de las comedias; historia, el relato de lo sucedido. Fábulas y argumentos se prestaron singularmente al análisis gramatical, porque su variedad y carácter mismos consentían un lenguaje de mayor riqueza. La historia, como entra ya en la verdad, se presta singularmente al ejercicio retórico. La narración de que aquí tratamos ni ha de ser seca y escueta, ni ha de pedir a la poesía sus excesivos adornos. Sin embargo, en la infancia es de mejor augurio el error por carta de más, pues la abundancia tiene remedio, pero nunca la esterilidad. Mejor es que haya materia a discreción, con tal que sea dócil al cincel y al martillo. Ahora bien, si la aridez es síntoma peligroso en el niño, en el maestro del niño es funesta, porque sometidos a este viento irrespirable los tiernos tallos se doblan como entristecidos. El maestro debe ser ameno. De otra suerte, sólo lo soportarían esos monstruos de precocidad de quienes Quintiliano desconfía

tanto, porque, dice "el vino que mejor resiste nunca salió maduro de los lagares".

Cuando el gramático trataba de ejercitar la memoria, bien estaba que obligara a los alumnos a comenzar un relato por el medio o por el fin o en cualquier orden caprichoso. Pero ahora el retor, en las narraciones, debe exigir una cuidadosa secuencia, pues se trata ya de formar el espíritu discursivo. Para esto, lo mejor es que el joven se acostumbre a ir despacio, sin hacer gala de esa fluidez verbal que tanto deslumbra a los padres de familia. Ya llegará la hora de la improvisación y la facundia.

La narración debe completarse con ejercicios de refutación: si es creíble que un cuervo se haya posado sobre la cabeza de Valerio para ayudarlo a pelear contra los galos; si es posible que una serpiente haya dado a luz a Escipión; si es posible que la loba haya alimentado a Rómulo y a Remo; si es creíble la tradición de Numa y la ninfa Egeria. (Lo que sería entre nosotros la leyenda de la fundación de Tenochtitlán, la aparición de Santiago entre los conquistadores, etcétera.) Pero las refutaciones pueden también aplicarse a la verdadera historia, seleccionando algunos puntos controvertidos como los que trae Tito Livio. En ellas se introducirán poco a poco la apreciación moral de hechos y personas, los paralelos y comparaciones. Todo ello va dejando en la mente una siembra de temas y recursos argumentales que servirá mañana. Semejantes ejercicios vienen a ser una iniciación en el género demostrativo.

Los embriones del género judicial se encuentran en las proposiciones tópicas, que pueden ser lugares comunes o tesis. Aquéllos se refieren a virtudes y vicios en general, y si se añaden nombres, resultan defensas y acusaciones. Los lugares comunes más accesibles son las comparaciones entre cosas: la ciudad y el campo, las armas y las letras. Sirven lo mismo para iniciarse en la judicial, que en la deliberativa. Aquí se desliza su poco de sofística y declamación, como siempre que se trata de adiestramientos técnicos. Acostúmbrese a los alumnos a considerarlos como tales, y no a tomarlos como muestrario mnemotécnico de motivos que han de incrustarse a la fuerza en las causas, vengan o no al caso.

El tema clásico de las escuelas griegas y romanas, deliberativo y judicial a un tiempo, era la defensa o censura de una ley referente a cualquiera de los tres derechos: sacro, público o privado. En la realidad, la discusión de una ley nueva se resuelve en apoyar su conveniencia, examinar si ha sido propuesta por el conducto y con las exigencias formales indispensables, establecer si se ha escuchado a los opositores, si se han consultado los auspicios, si no hay contradicción con alguna otra ley vigente. Pero en la escuela puede prescindirse de personas, tiempos y motivos, para sólo examinar la claridad de la redacción, la consistencia del texto, sus consecuencias y efectos generales, si tales efectos son de aplicación restrictiva o permisiva, particular, permanente, transitoria, etcétera.

29. Así como el gramático analizaba a los poetas, hágalo el retor para los historiadores y oradores, pero con miras ya a la elocuencia, y sembrando aquí y allá, con motivo de las lecturas, las reglas del arte. El método es éste: un alumno lee para los demás, quienes observan la pronunciación tras la lectura, se emprende un análisis del asunto, la ocasión, la invención, el estilo en todas sus fases, la fuerza atractiva del exordio, la claridad en la narración y su rapidez y aire natural, las intenciones tácitas y expresas, los recursos artísticos exhibidos y los disimulados —únicos que de veras valen—, la pericia en la división de proposiciones, la coherencia y urdimbre de la prueba, el vigor emotivo, la amenidad, la sobriedad, la inventiva, la urbanidad de los donaires. Unos modelos serán para imitarse y otros para evitarse. Esta práctica de lecturas comentadas es mucho más fructífera que las explicaciones abstractas, las cuales, amén de exangües, son siempre incompletas. Más provechosa es la práctica de la guerra que los tratados de estrategia. En cuanto a esos discursos artificiales que los preceptores se dan el trabajo de componer para demostrar las reglas, nunca valdrán tanto como los verdaderos discursos de Demóstenes o de Cicerón.

Siempre enemigo de lo mediocre, Quintiliano aconseja que se comienze desde luego con los modelos sumos, a condición de que los fragmentos escogidos sean de estilo "cán-

dido y abierto", sin oscuridades buscadas ni hinchazones que son siempre signo de dolencia: antes Tito Livio que Salustio, porque éste, aunque más autorizado, es más difícil; y desde el primer instante, Cicerón. Algunos, fascinados por las ruinas sagradas, quisieran comenzar con los Gracos, Catón y demás adustas antiguallas. Tales lecturas parece que envejecen prematuramente a los jóvenes, desequilibrando en ellos la recta percepción de la edad en que viven. Tampoco hay que alimentar la gula por esas depravadas lindezas a la moda, que tientan naturalmente a los gustos tiernos. Procúrese el medio moderado, en tanto que el paladar se hace y puede soportar sin peligro la aspereza de las viejas maneras o el empalago de las lascivas novedades.

30. El retor debe también proponer y analizar temas, ya haciendo por sí el ejercicio, ya entregándolo a los alumnos, como los pájaros que primero traen el alimento hasta el pico de sus crías, y poco a poco las confían "a su propia audacia y a la libertad de los cielos".

Antes de poner a los alumnos a recitar de coro las composiciones que hagan ellos mismos, lo que sólo se consentirá a título de premio y para satisfacción paterna, hágaseles retener fragmentos clásicos, lo que es mayor ejercicio para la memoria, y de paso va depositando en ella un tesoro de buenas citas.

Hay que estudiar y desarrollar la vocación de cada uno, como el maestro de palestra escoge a los que muestran facultades para el pugilato o para la lucha cuerpo a cuerpo. Así, unos van para la historia; otros, para la poesía. Pero el que se destina a la barra ha de ensayarse en todo, aunque su temperamento descuelle en este o en el otro género oratorio, porque la elocuencia es la pancracia del espíritu. Basta con no violentar la inclinación natural al punto de esterilizarla.

Quintiliano cree aquí oportuno, tras tanto doctrinar al maestro, recordar a los alumnos el respeto y el amor que le deben, sin lo cual todo se pierde, al modo que no hay nacimiento sin el concurso de dos seres.

Y pasamos al escabroso asunto de la declamación.

31. La declamación es un adiestramiento útil, si no se la saca de su lugar. Es la gran novedad retórica. Contiene en sí todos los ejercicios oratorios. Es censurable, no como método, sino por el abuso que hacen de ella algunos insensatos. Permite acercarse lo más posible a la realidad de las causas, y por eso es lástima que se la desperdicie en devaneos sobre magos, pestes, oráculos, nefandas madrastras y demás pesadillas que nada tienen de común con las cauciones y las sentencias del pretor. Bien está que se dé algo de rienda suelta a la exuberancia de la mocedad, pero sépase entonces que se trata de un esparcimiento pasajero. También se suelta a las bestias para que se den gusto en el campo, devorando cuanto les place, y luego se les extrae sangre para devolverles el apetito del buen alimento.

La declamación es juego de guerra, y mejor sería que se lo adaptara desde luego a un caso posible, teatralmente representado en todas sus circunstancias reales. Un tanto de énfasis no hace daño, como tampoco perjudica en los comediantes, y ya la vida de la tribuna lo exige de por sí. El peligro está en la invención de circunstancias ficticias, supuestas de propósito para facilitar argumentos, pruebas u ornatos. La realidad nunca es tan complaciente. Más vale que los jóvenes lo sepan a tiempo.

Y aquí termina la parte educativa de las *Instituciones*, donde, sobre la rectitud de los preceptos, Quintiliano ha hecho pasar siempre una esfumada y borrosa naturalidad.

Y ahora, y sólo ahora, pasamos al estudio de la verdadera retórica, que es por donde habitualmente comienzan todos los autores.

VI. La retórica propiamente tal. Generalidades

32. En la parte técnica de su tratado, Quintiliano ofrece exponer ordenada y metódicamente los conocimientos y prácticas que hasta él han llegado. La abundancia y diversidad de autores y opiniones dificulta considerablemente la tarea, pues la misma obligación profesional lo lleva a cierta prolijidad de noticias, aunque sea para luego rechazar lo mismo que expone. Desentierra peregrinos tratadistas y discute

los pareceres más encontrados, aclarando cuanto se puede las oscuridades de las doctrinas. Siempre independiente, "ni teodoriano ni apolodoriano", se orienta con seguridad por el laberinto, y es lástima que en muchos casos no se limite a darnos sus conclusiones personales. Unas veces con indignación, otras con humorismo, o bien con suave tolerancia, señala los extravíos de la declamación, sólo recomendables como ejercicio de aprendices, pero indigna de la verdadera oratoria. O se atreve sin remilgos ni componendas con la manía ergotizante de los griegos, a quienes sólo en esto considera inferiores a los romanos.

La materia es árida de suyo. Quintiliano siente que ha llegado a la parte más ingrata de su labor, pues hasta aquí, como en Lucrecio, "hemos ungido de miel los bordes de la copa, para disimular la aspereza del brebaje". A pesar de su buen esquema general, la índole del asunto le exige la repetición de conceptos de uno en otro capítulo; y siendo muy sensible a la integridad viva del fenómeno oratorio, constantemente recuerda que la repartición en fases teóricas no es más que un recurso del estudio; y este criterio, plausible en sí mismo, da por resultado que, con motivo de cada particularidad, y en torno a ella, se acumule otra vez la masa entera de la retórica, como para que nadie olvide que los relieves sólo adquieren significación dentro del conjunto. Y, sin embargo, logra ser ameno, gracias a la curiosidad de los casos prácticos que propone; a los consejos y recuerdos de la propia experiencia; al buen arte de las exposiciones salpicadas de pequeños trozos epidícticos que se detienen cuando iban a fatigar; gracias, sobre todo, al buen sentido que jamás lo abandona.

De todo lo cual sale una originalidad no buscada, fruto a la vez del tono de voz, del generoso entendimiento de la materia, de la feliz arquitectura con que escalona y jerarquiza las distintas nociones, del desembarazo con que, de tiempo en tiempo, sacude y deja caer inútiles distingos.

No hay para qué seguir punto por punto tantos caminos, veredas y vericuetos. Los preceptos, aunque atinados, muchas veces resultan obvios, y muchas otras se contraen a peculiaridades del pleito jurídico. Cuando tocan institucio-

nes sociales ya abolidas, han perdido su aplicación y frescura; cuando tocan zonas todavía vivas, parecen ya incorporados en el acervo común, aunque hoy nadie haga caso de ellos, y nuestro resumen resultaría una prédica insulsa, a menos que, para conservar el encanto del original, copiáramos íntegras las páginas de Quintiliano. Tampoco es dable reproducir aquí los casos y ejemplos que desfilan por la obra y sólo interesan a la erudición, o resucitar debates ya definitivamente juzgados u olvidados. Procuraremos recoger conclusiones, en una agrupación comprensible, y sin seguir dócilmente las digresiones y desvíos, aunque ellos dan al tratado cierto aire de cosas que está manando y fluyendo. A tal punto las *Instituciones* parecen obra experimentada y vivida, que de pronto adoptan el giro de un libro o un diario: ya el maestro, retirado de la cátedra, modifica con mejor aviso las opiniones que solía exponer a sus discípulos; ya narra sus peripecias en el foro, recomendando estos o los otros recursos de la narración o la peroración que le valieron algunos éxitos; ya, finalmente, en las introducciones de los Libros IV y VI, usa de la primera persona para contar a su amigo Victorio que siente acrecida su responsabilidad, porque acaban de confiarle la educación de los sobrinos-nietos de Domiciano, lo cual le pone en trance de cuidar más aún la autenticidad de su doctrina, o que se siente muy solo y casi sin derecho a la vida, porque acaba de perder al hijo de diez años que era toda su esperanza, tras de haber visto morir poco antes a su joven esposa y a otro hijo de corta edad.

> ¿Qué hacer ahora —exclama—, y qué destino he de dar al resto de una vida que los dioses reprueban? . . . Tal vez los hombres agradezcan más mis desvelos ahora que ya no me mueve ningún interés particular, pues el patrimonio de mis escritos ha de pasar íntegro a los extraños.

33. El estudio de la retórica en Quintiliano se reparte naturalmente así: el arte, la obra y el artista, o sea la retórica en general, el discurso y el orador, secciones que trataremos una tras otra. A su vez, la retórica en general supone, ante todo, el estudio de su naturaleza, concepto y

función, y después, el de su estructura. Lo primero se descompone en las siguientes nociones: origen, utilidad, definición, carácter artístico, lugar entre las demás artes, relación con la ética, materia, reseña de los estudios anteriores y función.

34. *Origen.* ¿De dónde nació la retórica? Es indudable que del deseo de someter al arte una actividad natural. Alambican los que suponen que brotó especialmente de la primer defensa. ¿Por qué no del primer ataque o del primer encomio? El discurso es un puñal, y el primer puñal no parece haberse inventado para la defensa. Cicerón también reduce la explicación a términos estrechos, cuando piensa que la retórica es invención de los fundadores de ciudades. Hay tribus errantes que poseen heraldos, acusadores, defensores, narradores de fastos y, en suma, perciben un arte en la palabra, sin que pueda decirse que hayan llegado a fundar una verdadera ciudad. Es mucho más cierto afirmar simplemente que la naturaleza nos dio el lenguaje, y la observación del lenguaje nos dio la retórica.

35. *Utilidad.* Hay quienes creen que la naturaleza se basta sola y que el arte sale sobrando. Este error se sostiene con dos argumentos, uno malicioso y el otro candoroso. El error malicioso consiste en atribuir al arte un fin que no se propone, o en negarle todo valor por el hecho de que pueda, alguna vez, tener efectos perjudiciales. En este error incurren los que, al modo de los poetas cómicos, reducen la retórica al arte de "dar gato por liebre", y cuantos insisten en el mal uso que ocasionalmente puede hacerse de la retórica. Éstos olvidan o disimulan que lo mismo se podría objetar contra la milicia, la magistratura, la medicina, y aun el estudio de la sabiduría, pues en todos los oficios ha habido bribones; olvidan también que los alimentos pueden hacer daño, que los techos pueden caérsenos encima, que el fuego y el agua, el sol y la luna —cosas todas preciosas— pueden producir calamidades o influencias nocivas. Por nuestra parte, no debemos olvidar que el arte de la palabra ha construido las civilizaciones. Aquí, con la reminiscencia

de aquel pasaje de la *Invención* en que creímos ver una posible fuente de Rousseau (Lec. III, 15), aparece el anuncio del tema de Segismundo: la comparación entre el hombre y los animales. La única superioridad que nos asiste es la palabra. Y el reconocimiento de tal excelencia explica el empeño de estudiarla y someterla al arte. Gracias al arte de la palabra, Pericles pudo, como dice Aristófanes, lanzar rayos y truenos, convertido en verdadero dios.

El error candoroso se reduce a la fe ciega en la naturaleza. Quintiliano deshace, con gustoso humorismo, el alegato de los que consideran inútil el arte, y esperan, contemplando el techo y dándose a los diablos, que la inspiración les caiga gratuitamente sobre la cabeza; arremete contra los solapados defensores de la brutalidad y la ignorancia, que confunden la violencia con el vigor y no ven la diferencia entre derrumbar y abrir, cortar y desatar, arrastrar y conducir. El energúmeno que sólo sabe arrojarse como ariete es derrotado con un leve quiebro del cuerpo, quiebro que apenas ha necesitado esfuerzo y sí mucha pericia. Verdad es que el necio no percibe la fuerza sometida a orden; verdad también que el necio es más capaz que el discreto de adular las bajas pasiones de los auditorios. También hay algunos seudo-refinados que no hacen más que apelar, con los malsanos recursos de moda, a todos los instintos disimulados, que se sacian y desahogan simbólicamente en sus discursos. Pues bien: que ganen los locos el aplauso de sus iguales. Aquí nos ocupamos de los cuerdos y los virtuosos.

> Nosotros que, ambicionando merecer un retiro honorable, hemos renunciado hace algunos años a la cátedra y a la barra, cuando todavía se nos puede echar de menos, no vemos mejor empleo a nuestros ocios que el meditar en los principios de la elocuencia y el ir dando cima a este tratado, del que esperamos alguna utilidad para la juventud de nobles inclinaciones, y que entre tanto nos procura la más deleitable ocupación.

Tampoco incurre Quintiliano en el error contrario, que sería negar la importancia de la naturaleza en este ni en ningún otro arte. Entre ambas ha de haber una alianza, y cada una aporta sus virtudes. Mucho puede la naturaleza

sin el arte; nada puede el arte sin la naturaleza. Es preferible un bloque de mármol a una estatua de Praxiteles modelada en una materia repugnante. La materia, aun sin arte, tiene su precio. Pero el arte perfecto vale más que toda materia. Así vale el buen orador, educado en doctrina, ante el hombre que simplemente habla de cualquier modo.

Nada sería más fácil que la retórica si se limitara a las reglillas que todos conocen sobre exordios, narraciones, proposiciones o excursiones, orden de los temas, etcétera. No: el verdadero discernimiento del orador se muestra en aquel don de abarcar las realidades que se le ofrecen, adaptando reglas a hechos y sacándolas de las causas mismas. El estratega modifica sus cuadros conforme a los contingentes en choque, los terrenos que cubre, las comunicaciones que ha de guardar. Aunque es bueno examinar las normas en sí —"de otro modo yo no escribiría este libro"—, ellas han de entenderse con maleabilidad y amplitud y, a veces, servirá el conocerlas para desobedecerlas con acierto. La conveniencia y la utilidad son las guías. Todas las estatuas son escultura, pero cada estatua es diferente. El Discóbolo de Mirón es un equilibrio en que cada rasgo es una nueva audacia. La pintura, por regla, ha de mostrar las caras, pero unas pueden estar de perfil como la Antígona de Apeles, y otras veladas como el Agamemnón de Timantes ante el sacrificio de su hija. Salustio habla de Cartago sin hablar: "Más vale callar que hablar de prisa", exclama. No nos atemoricen, pues, los absolutos y universales de los griegos. No crean, pues, que saben algo los que han leído un código de recetas. Sólo la vida nos instruye. Ya habrá que dejar el camino por el atajo, o ya saltar por la ventana en vez de cruzar los umbrales. Mientras estudiamos los preceptos, todo bulle y muda alrededor. Conservemos la plasticidad de la naturaleza.

La retórica, sus capítulos teóricos, sus reglas prácticas, son a los ojos de Quintiliano una norma general, una guía aproximada que no ha de entenderse con rigidez. Los que otra cosa pretenden son dómines de gabinete que no han conocido la variedad y la incesante mutabilidad de las verdaderas lides oratorias. Nunca se abrazaron con la vida quienes la imaginan inmóvil. La lira ha de dar la pauta

y el acompañamiento al cantante, pero lo esencial es que éste posea buena voz. Ahora bien: el estudio descriptivo de las realidades sirve para poner orden en la mente, ahorra penas inútiles y evita que cada uno tenga que descubrir por sí lo que ya estaba descubierto, fertilizando de paso el alma del orador con la cultura adecuada. Pero dentro del cuadro general caben todas las combinaciones aconsejadas por las circunstancias del tiempo, el lugar, la ocasión, las personas y las causas mismas que se ofrezcan. Cada hecho trae su retórica implícita. Hay, pues, que llamar a la puerta de los hechos, para oír lo que nos responden.

36. *Definición.* Prescindimos de consideraciones léxicas en que entra Quintiliano, a propósito de la palabra "retórica", traída del griego. La definición de la retórica es asunto controvertido, porque unos atienden a la cualidad de la cosa y otros a la comprensión de la palabra. Piensan unos que el buen orador puede ser un mal hombre, y Quintiliano no lo acepta. Aquéllos llaman a la retórica poder o facultad, arte o ciencia, y ninguno de ellos virtud. Los otros, más que definirla, le consagran denuestos y la denominan depravación del arte, arte de engañar.

¿La retórica será, pues, simplemente una mediadora o "demiurgo de la persuasión", como dijeron los maestros de Atenas? No, porque también persuaden mil estímulos prácticos, como el dinero, el favor, la autoridad, la presencia muda de la virtud, la piedad del infortunio o el destello de la belleza. Cuando Antonio desgarra el manto de Aquilio para mostrar las honorables heridas de su cliente, emplea uno de aquellos recursos que Aristóteles llamaba extratécnicos y, más que en la elocuencia, confía en los ojos de los romanos. Galba triunfa por la piedad presentándose ante el pueblo rodeado de sus criaturas y llevando en brazos al hijo de Galo Sulpicio. Hipérides muestra desnuda a Frinea. Nada de esto, con ser persuasión, es arte oral.

Demos un paso más. Que es "la persuasión por medio de la palabra", dicen otros; y hasta este punto condujo Sócrates a Gorgias. Pero también persuaden con palabras las meretrices, los aduladores, los mediadores de innoble oficio,

y el orador ni siquiera persuade siempre. Aristóteles dice que "la retórica es el arte de investigar lo que en la palabra hay de persuasivo". Pero esto es irse a las abstracciones y, además, se aplica a la invención (investigación), pero no a la elocución o estilo, de que está tramado todo discurso.

A otro lado quedan los que buscan la definición en el objetivo, ora extiendan nuestro arte a todo, como resulta del propio Aristóteles, ora lo limiten a las materias civiles. Aunque Teodoro añade el ornato, nos priva del fin moral, sin el cual, como dijo Sócrates a Gorgias, se puede persuadir, pero enseñar nunca. Los que sólo conocen fragmentos del *Gorgias* platónico no se percatan de que Sócrates no ataca la retórica, sino la retórica corrompida que no está al servicio de la justicia. El filósofo orador que compuso la apología de Sócrates y el elogio de los muertos por la patria sabía bien lo que era la retórica, como resulta claramente del *Fedro*. Y los que confunden la retórica con la política, como aparece de algún lugar de Cicerón, confunden política con sabiduría moral. Y los que, con Isócrates, hacen de la retórica un capítulo de la filosofía tal vez se inclinan a lo mismo.

Quintiliano se resuelve por la definición más modesta en apariencia y más ambiciosa en realidad: "Arte del bien decir." ¡Ah! Pero advierte que no hay bien decir sin bien pensar, ni bien pensar sin rectitud: optimismo socrático de la más pura cepa.

37. *Carácter artístico.* ¿La retórica es un arte? Todos lo dan por admitido, y Cicerón la llama "elocuencia artificial". Solamente lo han rechazado, por burla, los que escriben juegos de ingenio. Innegable es que brota de la naturaleza, y de ella saca sus principios. Por eso no vale la objeción de que cierto cuidado en el hablar es anterior a toda conciencia artística, y que lo nacido del arte no puede existir antes del arte. Veámoslo despacio.

Los orígenes de la retórica son remotos. Ya, en Homero, Fénix enseña a bien decir y a bien obrar, los jóvenes se disputan premios de elocuencia, en el escudo de Aquiles figuran la chicana y los litigantes, y tres capitanes de la *Ilíada*

puede decirse que representan los tres grandes estilos retóricos. Por otra parte, se habla de la oratoria inconsciente del comediante Esquines, pero éste estudió las letras con su padre: o se habla de los éxitos oratorios del simple batelero Demades, pero a éste le sirvió de escuela la experiencia. Aristóteles se burla de la retórica en el *Grilo,* pero la considera con mayor seriedad que todos en su tratado especial. Agnón se declara acusador de la retórica, luego la reconoce. Epicuro, ya lo sabemos, era enemigo de toda disciplina.

Reduzcamos las objeciones: 1º "Todas las artes tienen una materia propia, y la retórica no la tiene." Adelante veremos la fragilidad de esta objeción. 2º "Todo arte se funda en una percepción de lo verdadero, luego la retórica no es arte, porque admite la conciliación con lo falso." Ya hemos examinado esta imputación calumniosa, que consiste en confundir el uso con el abuso. Aquí, sin embargo, se le escapa a Quintiliano una de aquellas declaraciones que ya anunciábamos, y que huelen todavía a la sofística: "No es lo mismo, observa, engañarse a sí mismo que engañar a los demás." Y algo más adelante incurre en una segunda audacia cuando dice, en otras palabras, que el fin justifica los medios, que bien se puede mentir por causa honesta o socialmente útil, y que, pues en muchos casos los ignorantes son dueños de la decisión, hay a veces que engañarlos para que acierten. "Después de todo, añade, si todos fueran sabios, la elocuencia no sería más que un suave ornamento." 3º "Todas las artes tienden a un fin determinado, mientras que la retórica o carece de él o no lo alcanza." Esta falsedad proviene de confundir la persuasión, que puede o no lograrse, con "decir bien el bien". En todas las artes el artista puede fracasar por circunstancias que le son ajenas. Más que el resultado, cuenta entonces la manera del acto. 4º "Todas las artes saben cuándo alcanzan su objeto, y la retórica no lo sabe." Esta objeción se confunde con la anterior. 5º "Ningún arte es contrario a sí mismo, y la retórica se destruye sola en la controversia." Esta objeción se resuelve por el sentido ético: lo que no es justo no es retórico. Cierto que dos criterios igualmente honrados pueden dividirse ante

un conflicto, al punto que los filósofos admiten que suela llegarse a las manos por causa razonable. Pero el que dos causas puedan contraponerse no implica que el arte sea contrario a sí mismo. En tal caso, las armas y la estrategia no admitirían arte. El que haya problemas no anula la ciencia, al contrario. Ni el orador ni la retórica destruyen sus propios argumentos. Dentro del concepto de la persuasión, que es el más expuesto a este reparo, dos pleiteantes van al mismo fin, que es establecer como verdadero lo verosímil, y lo verosímil no es contrario de lo menos verosímil. Tampoco es cierto que la retórica enseñe lo que no debe decirse o lo contrario de lo que debe decirse, sino que solamente enseña lo que debe decirse. 6º En el *De Oratore*, trae Cicerón otras dos objeciones. "El arte tiene principios verdaderos, mientras el alegato oratorio se funda en la mera opinión." No: la retórica se agota en el bien decir (presupuesta la justificación ética) y éste es principio verdadero. ¿Que puede haber error? ¿Dónde no lo hay en las cosas humanas? ¿Sabe acaso el médico si al enfermo le duele de veras la cabeza? Además, la retórica no funda verdad científica, sino verosimilitud. Y si hay contradicción entre dos actos del mismo orador, culpa será del hombre y no del arte (Lección III, 14). Y 7º "El auditorio no sabe si lo que oye es verdad; no siempre lo sabe el que perora." A esto se contesta: la ignorancia del auditorio no afecta al arte; la ignorancia del orador niega el supuesto del único tipo de orador que admitimos. De modo que la retórica es un arte en el sentido de Cleantes y los estoicos. Como tal, posee un método, una teórica y una práctica y, por definición, un fin honesto y útil, al igual que la dialéctica, de cuyo género es una especie. Como en todo arte, el estudio es en ella mejor garantía de acierto que la casualidad, y la garantía aumenta con el estudio.

38. *Lugar entre las demás artes.* Las artes se clasifican así: 1º especulativas y teóricas, como la astronomía, conocimiento sin acto; 2º prácticas, que se agotan en su sola acción, como la saltación o danza; 3º poéticas, cuyo fin está en la exhibición del efecto o producto, como la pintura.

Aunque la retórica es práctica —"administrativa", acentúan otros— también tiene fases especulativas y contemplativas y, desde luego, en tales fases se alimenta. "El silencio del orador no excluye la retórica." Retórica hay en su meditación, y en la redacción de alegatos para ser leídos, o en esos ensayos históricos que le sirven de provechoso ejercicio. Esta relación de la oratoria con los demás estudios funda la necesidad de la cultura enciclopédica.

39. *Relación con la ética.* Este arte de la retórica ¿es indiferente a la virtud, que sólo reside en el artista virtuoso, o es por sí una virtud? Negado ya que sea una "atecnia", Quintiliano no quiere que sea una "cacotecnia" o instrumento del mal; tampoco una "mataiotecnia" o simulación frívola, ni buena ni mala y mero desperdicio de habilidad, como el de aquel hombre que recibía en una aguja los guisantes que le lanzaban desde lejos, y a quien Alejandro ordenó que le dieran, en justa recompensa, sus dos medidas de guisantes. Tales son las declamaciones que pretenden pasar por obra pública y no por ejercicio escolar a puerta cerrada. La oratoria es parte de la prudencia, en el noble y viejo sentido: distinción entre el bien y el mal. Es hermana de la dialéctica, pues ambas combaten en las mismas filas. Si la dialéctica es la "oración concisa" y merece honores de virtud, con mayor razón la oratoria, que es la "oración perpetua". Zenón decía que aquélla es el puño cerrado y ésta la mano abierta. Manos, ambas, de la virtud. Que la mano se use para el delito es lamentable: no es argumento contra la mano. Que un bandido sea bravo nada arguye contra la bravura. Que una criatura de condición servil sea resistente al dolor no significa que tan varonil condición sea propia de esclavos. Sin contar con que el orador necesita prendas únicas de entereza para enfrentarse con las muchedumbres arrebatadas y ciegas, con los malvados en el poder, con la soldadesca amenazante. Y, desde luego, el solo hecho de que el orador lleve el convencimiento donde reinaban las vagas opiniones, la confusión o la discordia, ya es un bien moral en sí mismo.

40. *Materia de la retórica.* ¿Cuál puede ser ella? Contestar, con Gorgias, que la oración, es pretender que la estatua es la materia de la escultura, cuando es sólo su obra. Contestar que tal materia está en los argumentos persuasivos o en las cuestiones civiles, es reducirse todavía a una parte de la obra. Aquéllos dan a la retórica por asunto la vida entera; y quienes aceptan que sea una virtud oponen, en cambio, que las virtudes sólo ocupan una porción de la vida y que, en el caso, esta porción debe ser la "negocial" o pragmática. Digamos más bien que la materia de la retórica abarca todas las cosas de que se está llamado a hablar, pues la realidad reside en las cosas, y no en las palabras sin contenido, como ya lo sostenía Sócrates. La retórica se aplica a todo lo humano, lo privado y lo público, y no porque sea "arte vagabunda" como otros dicen, sino porque, al igual de la dialéctica, es una manera de empuñar cuantos extremos se ofrecen a la mente. Tal materia no es infinita, pero es múltiple: así la materia de las demás artes, que bien pueden compartirse entre ellas elementos comunes o consentirse traslados formales de unas a otras. La medicina entiende de aceite como los deportes, y de alimentos como la culinaria, sin por eso desvirtuarse ni perder su dominio. La retórica lo comprende todo en principio, y esto significa que el orador debe conocer a conciencia cuanto se vea en el caso de tratar, de modo que, sin necesidad de ser un experto en cada oficio, sepa hablar sobre cada oficio mejor que los propios oficiales. Aristóteles, al definir los tres géneros de la oratoria, implicó en ella todos los negocios humanos.

41. *Reseña de los estudios anteriores* o historia de la retórica en una nuez. Orígenes sicilianos: Empédocles, Córax, Tisias, Gorgias. La larga vida de éste le permite ver crecer a sus rivales por toda Grecia: en Calcedonia, Trasímaco; en Ceos, Pródico; en Abdera, Protágoras; Hipias Elitano; Alcidamo o Palamedes de Elea; Antifón, inventor del alegato, por cierto en causa propia; Polícrates, de ingrata memoria por haber escrito contra Sócrates; y el ingenioso bizantino Teodoro. Cicerón dice que la oratoria comenzó demasiado desnuda de ornamento, y que así es todavía en

Pericles. Quintiliano no parece gustar mucho de los fragmentos de Pericles que hasta él han llegado, en lo que apreciamos la mudanza del tiempo. Con Isócrates, de filiación gorgiana, llegamos a una encrucijada: de él parten viajeros a todos los rumbos del espíritu. Aristóteles consagra las tardes del Liceo a aquellas famosas lecciones más o menos conservadas en su tratado. Sucédenle Teodecto y Teofrasto. La materia retórica viene a manos de los filósofos peripatéticos y estoicos. Hermágoras traza una nueva senda, por cierto sembrada de accidentes, por la que luego avanza Ateneo. Aparecen Apolonio Molón, Areo, Cecilio y Dionisio de Halicarnaso. Apolodoro de Pérgamo, maestro de César, y Teodoro de Gadara o de Rodas, probable maestro de Tiberio, fundan dos escuelas opuestas. Valgio y Ático son apolodorianos; Hermágoras, teodoriano.

Pasando ahora a Roma, encontramos a Catón Censorino, a Antonio el Viejo, y entre otros de menor importancia y por sobre todos, a Cicerón. Después de semejante maestro, parecería osado escribir de retórica, a no ser porque éste nunca nos reveló su verdadero arte en los libros que escribió sobre la materia. A lo largo de las *Instituciones*, Quintiliano menciona y critica libremente a Cornificio, Celso, Lena, Stercinio y Galión el Viejo, y también a sus contemporáneos Virginio, Plinio, Tucilio y otros.

42. *Función.* La retórica procura tres fines: instruir, mover y deleitar. Estos tres fines, así como los estilos que de ellos dimanan, han de reforzarse por el concurso, en busca del fin ético que los subordina. Adelantando nociones, digamos que con el instruir se relacionan principalmente los instrumentos llamados partes sucesivas o miembros del discurso; con el mover, las partes difusas o fases del discurso; con el deleitar, la parte de la retórica consagrada a la elocución o estilo. Y los tres fines están gobernados igualmente por la invención y por la disposición, servidos por la memoria, y puestos a prueba por la acción.

VII. Estructura de la retórica

43. Hemos dividido el estudio del arte retórica en dos partes. Hemos dado término a la primera: naturaleza, concepto y función. Pasamos a la segunda: estructura (§ 32). Ésta se divide, a su vez, en dos capítulos: partes de la retórica y géneros retóricos. Ambos capítulos son un desarrollo sobre la materia retórica: las partes abarcan la materia como moldes generales aplicables a todo discurso, y los géneros canalizan tal materia en los diversos usos de la oratoria.

44. *Partes de la retórica.* Quintiliano acepta las cinco partes tradicionales de la retórica: *invención, disposición, elocución, memoria, acción.* Conviene penetrarse del valor de estos términos. Por *invención* se entiende la investigación y estudio de los materiales que han de manejarse, y también el conocimiento de los instrumentos que para ello se usan. Por *disposición* se entiende el plan del discurso. Por *elocución* se entiende el estilo. Por *memoria,* la mnemotécnica, cuya incorporación entre las partes de la retórica es relativamente nueva según ya dijimos, y de la cual nuestro autor no quiere prescindir, a pesar de su inclinación a los cánones clásicos, porque considera que la memoria es la guardiana del tesoro retórico, y porque sólo el cultivo de ella permite esa adaptación improvisada que suele ofrecerse hasta en los discursos escritos y en el desarrollo del debate. Nos parece, sin embargo, que el lugar de la mnemotécnica está donde realmente la estudia el tratado; es decir, en la parte relativa al artista, y entre sus varios adiestramientos. La *acción* se refiere al acto oratorio mismo, *coram populo,* en todos sus aspectos: pronunciación, recitación, presencia, ademanes y gestos. (Reservamos el término "declamación" para referirnos a aquella especial escuela de oratoria antes descrita.)

45. *Géneros retóricos.* Podríamos limitarnos a distinguir entre la *judiciaria* y la *extrajudiciaria.* La primera se ha desarrollado ya como profesión específica del abogado. La segunda, cuando se refiere al pasado, elogia o censura, y entonces se llama demostrativa, palabra que se prefiere al

término griego "epidíctica", porque no sugiere necesariamente la idea del panegírico; cuando se refiere al porvenir, propone y aconseja, y entonces se llama deliberativa. Adviértase que Quintiliano rechaza tácitamente la noción aristotélica del tiempo; pues, según ella, la demostrativa considera elogios y censuras en especie de actualidad, de permanencia, aun cuando parte de hechos pasados. Pero, en definitiva, a Quintiliano le resulta más claro aceptar los tres géneros clásicos —demostrativo, deliberativo y judicial—, a condición de que no sigamos a Aristóteles en aquello de asignar a cada género un fin exclusivo: lo honesto, lo útil, lo justo. En realidad, los fines de toda oratoria son más o menos comunes, y los géneros se mezclan y se cambian servicios mutuos. Si los antiguos hubieran distinguido la noción "géneros" de la noción "funciones", todo sería más diáfano. En cada género se acentúa una función, pero se usan todas.

Para esclarecer la naturaleza de los géneros, conviene relacionarlos con la naturaleza de las causas, que luego se estudia más de cerca. Las cosas son ciertas o dudosas. Si ciertas, se las acepta o se las rechaza, se las encomia o vitupera, según nos afecten, que es propia función demostrativa. Si dudosas, hay controversia, y entonces puede resultar la deliberativa o la judicial, según que el fallo se remita a las propias partes que discuten o a la ajena sentencia de los tribunales. Tampoco es verdad para Quintiliano que la deliberativa sea solamente pública; porque hay deliberación en cuestiones privadas. Y aquí nos parece que la pura noción antigua, la noción política, se confunde para Quintiliano con cierto servicio particular de consejo. Y, sin embargo, él mismo rechaza como ajena a la retórica aquella "conversación dialéctica" que Platón propone en el *Sofista.*

VIII. El discurso: géneros y estructura

46. Examinada ya la retórica en general, entramos en la obra o discurso (segunda división del tratado técnico), donde se esclarecen y precisan las anteriores nociones, y donde se estudian conjuntamente la materia y el instrumento que le

da forma artística. Hay, pues, que referirse a los dos conceptos de la estructura retórica: el discurso en relación con las partes de la retórica, y el discurso en relación con los géneros retóricos. Por comodidad de la explicación comenzamos por los géneros del discurso: *demostrativo, deliberativo* y *judicial.*

47. *Géneros del discurso.* El *demostrativo,* de mero ornato en la antigua Grecia, adquiere ya en Roma cierta utilidad pública con las oraciones fúnebres de carácter oficial. Se lo aplica a todo, desde los dioses a los animales y aun a los objetos inanimados como ciudades o monumentos. Cuando se aplica al hombre, habrá de examinarse, según el caso (anticipación de Schopenhauer), lo que se es, lo que se representa y lo que se posee. Aquello que el demostrativo canta, el deliberativo lo aconseja y el judicial lo propone como argumento moral y jurídico. Y si en vez de encomio hay censura, la misma gradación se obtiene en sentido inverso. Resabio sofístico: Aristóteles y Celso aconsejan valerse de la afinidad entre vicios y virtudes para defender al temerario llamándole valeroso, al avaro llamándole económico, etcétera. Ya se entiende: sólo el fin justo autoriza el uso de estos medios.

Del *deliberativo* diríamos que su fin es puramente útil, si los públicos estuvieran hechos de filósofos estoicos. Digamos más bien que su fin es disuadir o aconsejar conforme a la norma de lo honesto. Pues hemos visto a las groseras masas aceptar como buenos el tratado de Numancia y la ignominia de las Horcas Caudinas. Entre los ejemplos conjeturales, encontramos estas singulares cuestiones: "Si es posible cortar los istmos; si es posible desecar los pantanos." Estas dudas nunca existieron para Empédocles, el gran inspirado. Entre los consejos de la adecuación al auditorio, y a vueltas de otros resabios sofísticos, un latigazo a los declamadores —que confunden la adecuación con el histrionismo, cayendo en la prosopopeya práctica, o mímica de los caracteres e ideas que presentan— y la sabia regla de que la adecuación no desdiga del propio carácter, porque entonces es hipocresía y desvanece la confianza en el orador. Cuando

Lisias hablaba para gente llana, sabía ser llano sin dejar de ser Lisias. Los mejores modelos deliberativos están en los discursos que los historiadores (y aun la antigua epopeya) atribuyen a los capitanes y gobernantes.

El *judicial* es asunto de ataque y defensa, es pleito abierto entre litigantes. El estado de causa determina mil modalidades, en que no seguiremos al grande abogado envuelto bajo la capa del maestro retórico. Para tranquilidad de conciencia advierto solamente que aquí se perfila la teoría de las llamadas excepciones dilatorias y perentorias, se estudian la demanda y la contrademanda, la queja contra desconocido y otros puntos de lógica jurídica. El análisis de Hermágoras aplicado al caso de Orestes no carece de curiosidad: Orestes mató a su madre Clitemnestra.— Pero la mató con justicia, porque ella había matado a su padre Agamemnón.— Pero ¿puede un hijo matar a su madre, aunque con justicia? ¿Y no mató Clitemnestra a Agamemnón porque éste había inmolado a su hija Ifigenia?— Permítaseme añadir por mi cuenta más complicaciones: Agamemnón inmoló a su hija por mandato de los dioses. Clitemnestra lo quitó de en medio para gozar en libertad del amor de Egisto. Orestes la mató por orden de Apolo. El caso era tan grave que los dioses y los hombres se sometieron igualmente al tribunal de ancianos. Los ancianos absolvieron a Orestes. Pero, entretanto, éste había purgado ya una larga condena bajo la persecución de las Erinies o Furias maternas, lo que prueba que no había lugar a la impunidad absoluta... Por aquí podríamos seguir.

48. *Estructura del discurso.* La oratoria opera con significantes y significados, con las palabras y con las cosas que ellas designan. A las palabras corresponde el estudio de la invención, la disposición y la elocución; a las cosas, el estudio de la invención; al artista, la memoria y la acción. Comenzamos por las cosas.

49. *El discurso y las cosas.* Las cosas pueden o no ser evidentes. Cuando son evidentes, basta exhibirlas: de aquí la demostrativa. Cuando no lo son, las cosas son cuestiona-

bles y hay que probarlas. El instrumento especial de las pruebas se estudiará después. Ahora nos incumbe la naturaleza de las cosas problemáticas: la *stasis*, la calificación analítica y el juicio. La *stasis*, aquella única novedad que trajeron los retóricos postaristotélicos y que ya encontramos en Hermágoras, se llama "constitución" en los libros ciceronianos, y hoy, estado de causa. El estado de causa es el establecimiento de la autenticidad de un hecho, ya con respecto a la ley o ya con respecto a la realidad misma. En el primer caso es estado legal; en el segundo, estado racional. El estado legal se establece conforme a la ley escrita; el racional, conforme al criterio no escrito. El legal no siempre es inmediato o de pura legalidad: a veces hay que detenerse antes a interpretar la ley o a resolver conflictos de leyes. Tampoco debe confundirse el criterio de equidad con el derecho instituido: la Ley de las Doce Tablas permitía la abominación de repartirse entre los acreedores, como Shylock, el cuerpo del deudor; la ley actual no consentía la loable libertad de testar. Quiere decir que Quintiliano admite un concepto del derecho superior o anterior a la ley. El inculcarlo en la ley corresponde a la deliberativa. En cuanto al estado racional, se establece por tres etapas: realidad del hecho, su definición o denominación, y su calificación o estimación. El estado racional, cuando el caso tiene que referirse a ley, es una etapa previa del estado legal, con el que viene a articularse en sus conclusiones. Cuando la palabra se estudia en sí misma, como para la definición, entra en categoría de cosa; salvo por su valor estético, que es asunto de la elocución.

Hay otro criterio subsidiario, menos fructífero para la oratoria, y que tiene un puro valor analítico.

Las cosas cuestionables pueden ser: 1º indefinidas, abstractas, proposiciones, cuestiones civiles universales, cuestiones filosóficas o "tesis", que de todos estos modos se las llama; 2º definidas, cuestiones especiales o "hipótesis", que son las verdaderas causas de un debate oratorio, cuando no se remonta al discurso académico de las "tesis". Todavía las "tesis" se dividen en especulativas (si el objeto existe, lo que es y cómo es: triple criterio semejante a las tres

etapas del estado racional); y prácticas (cómo se adquiere el objeto y cómo se usa). Entre todas estas categorías hay relación de lo general a lo particular, del todo a la parte, de lo absoluto a lo relativo. El conjunto de la causa suele llamarse "negocio" o "perístasis", y envuelve en general estos dos tipos de cuestiones.

En cuanto al *juicio*, que Quintiliano incluye algo violentamente entre las fases o partes difusas del discurso, es aquel discernimiento que ha de acompañar "a todos los pensamientos y palabras del discurso, y es cualidad que no se adquiere conforme al arte, como no se adquieren el gusto ni el olfato". En suma, es la condición de aptitud humana sin la cual no hay invención posible. El juicio tiene dos grados: el notorio y el recóndito, llamado "designio", que se aplica a las cosas no aparentes o disimuladas, sea acontecidas, sea por acontecer. Si los anteriores conceptos de *stasis* y calificación analítica están en el objeto o cerca del objeto, el juicio se aproxima más al sujeto. Si cl juicio notorio es casi testimonio de la percepción, el designio es ya inferencia. Si aquél es candoroso, éste significa discreción y cálculo, y es el consejero secreto de todo discurso. Juicio notorio y designio son, pues, prendas generales de todo acto humano, en lo que no había para qué detenerse. Perogrullo ha sido, en todo tiempo, el sumo maestro de la retórica.

50. *El discurso y la palabra.* Cuando la palabra es estudiada en sí, como una cosa, entra en la categoría anterior. Cuando lo es en sus valores estéticos, corresponde a la elocución. Cuando se la entiende como vehículo de comunicaciones intelectuales —según ahora lo haremos— es captada por la invención y por la disposición. Lo cual nos conduce a las partes del discurso, que primero examinaremos *en particular* y luego *en conjunto*.

Las *partes del discurso* en su aspecto particular son sucesivas, son miembros del discurso. La sucesión de los miembros ha de entenderse con liberalidad, pues Quintiliano es enemigo de toda norma inflexible. Los miembros pueden dar la *oración continua* o la *oración discontinua*. La oración continua tiene cinco miembros: exordio, narración, di-

gresión, prueba, refutación y peroración. Entre ellos se incrusta de manera varia la oración discontinua, que es la altercación, y singularmente en la prueba, en la refutación, en las réplicas de todo orden.

51. *Miembros de la oración continua. Exordio:* no siempre será indispensable, pero es falta de tacto entrar en materia sin precauciones, y en las ocasiones solemnes, el suprimirlo o abreviarlo mucho parece desairado. Un error en materia de exordio es fatal. El peor piloto es el que naufraga a la salida del puerto. Si el epílogo es la estocada, el exordio, siendo amenaza y finta, debe provocar —amén de la simpatía y demás cosas obvias— cierta suspensión de ánimo. Cicerón recomendaba escribir el exordio al final, para que mejor correspondiese al discurso. No lo acepta así Quintiliano. Piensa, al contrario, que, antes de sentarse a escribir, el orador debe haber meditado suficientemente su asunto. Cicerón, artista, espera sorpresas e inspiraciones en el desarrollo mismo, cuenta con la "evolución creadora". Quintiliano, científico, no lo entiende así, y cree que todo se tiene ya en la cabeza antes de confeccionar la obra. Además —observa— es peligroso contraer el hábito de hacer las cosas al revés, que puede jugarnos una mala pasada los muchos casos en que se ofrece improvisar.

Del exordio se pasa a la *narración* o exposición del caso, ni en tránsito brusco que incomoda, ni en ovidiana "metamorfosis" que confunde la atención del que escucha, sino en discreta articulación sin chasquido. La narración debe ir ya orientada al argumento, y de aquí derivan todas sus reglas.

En este punto, suelen insertar los declamadores la *digresión*, que en rigor puede ir en cualquier lugar. La digresión no es, como ellos pretenden, un trivial reclamo del aplauso, sino que sirve para reposar la tensión del razonamiento o aliviar algún efecto demasiado patético de la causa; pues de otra suerte pueden sobrevenir la fatiga lógica o la perturbación emotiva. Y algunos consideran que son de tipo digresivo ciertas *proposiciones* que hacen de golpe de timón en la conducta del barco, y llaman *divisiones* a ciertos su-

marios en que se juntan y destacan todas las proposiciones ofrecidas.

Las *pruebas* están íntimamente vinculadas con la invención. Como en Aristóteles, se dividen en dos clases: 1ª Las inartísticas o extratécnicas son todas las "evidencias": desde el pre-juicio, que hoy llamamos "jurisprudencia establecida"; la fama; la tortura; los documentos escritos en que caben, como para las leyes, interpretaciones, conflictos y, además, falsificaciones; los juramentos, cuyo efecto moral varía según se ofrezcan o se exijan, se otorguen o se nieguen; los testimonios escritos o de viva voz, solicitados o espontáneos, ya humanos, ya divinos, como oráculos y presagios; los "peritajes", que Quintiliano presiente puesto que, después de arúspices y augures, habla de matemáticos; las palabras escapadas a la embriaguez, al sueño, a la demencia o a la inconsciencia infantil. 2ª Las pruebas artificiales o técnicas son ya creaciones del discurso. Y si todo el discurso es carne, ellas son los nervios. Unas se reducen a signos o indicios, ya necesarios (*tecmeria*), ya indiferentes (*eicota*); y aquí acomodan también predicciones meteorológicas y augurios. Otras consisten en los verdaderos razonamientos retóricos: entimemas, epiqueremas, demostraciones, ejemplos o paradigmas, ya históricos, ya inventados según el apólogo o la parábola, ya simples proverbios; y en fin, opiniones de autoridad. Inútil decir que la marcha discursiva necesita un orden muy riguroso.

La *refutación*, procedimiento habitual de la defensa, también puede ser ataque en las réplicas, pues se reduce a la prueba por negativa y usa del antientimema aristotélico. Es más difícil defender que atacar, herir que sanar. Consiste la defensa en negar el hecho, o atenuarlo, o descalificarlo, o en negar la jurisdicción del tribunal o la corrección del proceso entablado. La imploración o clemencia sólo puede usarse ante jueces excepcionales que están por encima de la ley. La defensa más noble es aquella que acepta el hecho imputado, pero lo justifica. Aquí caben cierta estrategia del silencio y cierto desprecio para alegaciones secundarias. Es recomendable operar por los intersticios de las falsas analogías; deplorable, rebatir acusaciones no presentadas; brillan-

te, pero peligroso, adelantarse por "prolepsis" a objeciones posibles, como también suele hacerse en los exordios; expuesto, usar esos argumentos "comunes" o convertibles de un litigante a otro; hábil, poner de bulto las contradicciones de la acusación o aprovechar cualquier salida de tono del adversario que pueda predisponer en su contra; torpe, dar por supuesto que el enemigo es necesariamente un mentecato, como se hace en algunos viciosos ejercicios de escuela; de buena guerra, el permitirse contra él una que otra burla urbana; y siempre necesario, demostrar una gran confianza en la propia justificación. Hay un elemento de la defensa que se limita a declarar de modo gallardo y contundente la convicción: podemos llamarle testimonio de la conciencia.

Por último, la *peroración* es la conclusión o corona. Al condensar la causa en compendio, se la hace pesar como una embestida. Aquí caben adornos, recursos emocionales, brillantes efectos de retruque con los argumentos del contrario. En parangón con la finta del exordio, la peroración es la estocada. La pasión es distinta en el ataque o la defensa, pues a aquél incumbe irritar y a ésta calmar, en términos generales al menos. Quintiliano admite aquí el histrionismo declamatorio mucho más de lo que esperábamos, y aun aquellas exhibiciones teatrales que tanto desagradaban a Aristóteles, y que habíamos descartado ya en la definición previa de la retórica, de las cuales es ejemplo insigne la presentación de la toga ensangrentada de César.

Por supuesto, ni aun aquí abandona Quintiliano su moderación, y se apresura a declarar que el dramatismo propio de las causas criminales y de trascendencia pública está fuera de lugar en procesos de otro orden, así como reprueba el hábito de presentar cuadros donde se figura el crimen (antecedente emocional del actual método intelectual llamado "reconstrucción de los hechos").

Anécdotas del foro: "A menudo he visto a los clientes hacer lo contrario de lo que está diciendo su abogado, mostrarse impávidos cuando se espera que se conmuevan, reír cuando no debieran, o provocar la risa cuando se pide de ellos algún gesto de dolor. Recuerdo que un día se intentaba hacer pasar a una niña por hermana de un hombre

que se negaba a reconocerla. El abogado preparó la escena para que ella se arrojara en brazos del pretendido hermano. Pero éste, por consejo mío, abandonó la audiencia un momento antes, sin que se percatara de ello el abogado, hombre por lo demás muy elocuente. Y el pobre se quedó tan aturdido ante esta evasión inesperada, que no supo cómo acabar." A otro, que quería exhibir en el instante preciso el retrato del marido muerto, le echaron a perder el ardid mostrándole a cada instante, y sin venir a cuento, el retrato, que luego resultó ser el de un triste anciano decrépito, a quien la viuda no conocía siquiera. Glicón quiso aprovechar las lágrimas de un niño: "Cuenta, cuenta por qué estás llorando", le dijo. Y el niño, diciendo la verdad, contestó: "Porque me está pellizcando mi preceptor."

52. *La oración discontinua* se reduce a la *altercación*. A diferencia de sus predecesores, Quintiliano cree útil destacarla en título aparte. Participa del carácter de la prueba; se la usa sobre todo en el manejo de la prueba inartística, y es una intervención breve que se resuelve en forma de diálogo con el adversario o con los testigos; excepcionalmente, con el tribunal mismo. En procesos privados, se ha introducido el abuso de encomendar al abogado principal el alegato, "después del cual se retira escoltado por sus aduladores", y abandonar a un práctico segundón una cosa tan importante como es sostener el combate sobre los hechos mismos en juicio. Aquí es donde más falta hacen la improvisación y aquel dominio de las causas que sólo se logra con una invención perfecta. Siendo un verdadero asalto de armas, requiere la mayor sangre fría para no degenerar en disputa, lo que llevaría al aturdimiento. Es tan orillada a exaltar los ánimos, que aun provoca demostraciones por parte del público. Exige dones naturales de agilidad y astucia, y artimañas de la experiencia. Su mayor peligro está en que nos aferre a circunstancias insignificantes, donde vale más ceder a tiempo. Quintiliano aconseja que la altercación se ejercite mucho en esgrima previa, entre colegas y amigos, antes de arriesgarla en las verdaderas lides.

53. *Las partes del discurso en conjunto* pueden estimarse por el concepto de la arquitectura total, o por el de la *emoción* difusa en el discurso. La arquitectura total no es más que la segunda parte de la retórica, la *disposición*, a la que se consagra todo un libro del tratado. No basta amontonar las piedras; hace falta un plan. El orden gobierna el discurso como gobierna el cosmos. Para que el ser viva, cada órgano ha de ocupar determinado sitio. Esto es obvio, aunque tiene el inconveniente de las metáforas. Lo mismo podríamos preguntarnos: los órganos ¿han de ocupar igual sitio en todos los seres? Sin duda que no: el orden es una cosa cambiante. He aquí el problema de la antigua retórica, que nunca logró emanciparse de aquella tradicional preocupación por lo estático. Haya orden, dice Quintiliano. Pero, confiesa al instante, la disposición puede variar según la necesidad de la causa. En el mismo asunto de Ctesifón, Demóstenes y Esquines siguieron un orden contrario, y los dos llevaban un orden y un orden bueno... En medio de un análisis minucioso, nos quedamos sin un criterio para el orden, fuera de aquellas nociones elementales sobre la sucesión —ni siquiera necesaria— de las partes particulares del discurso. Sabemos que el exordio va a la cabeza y la peroración al final; se nos ha recomendado pasar del exordio a la narración con cierta gradación o ligamen. Pero ni aquellas contadas observaciones ni la maraña técnica del actual estudio sobre la disposición —demasiado ceñido al caso judicial— acaban por darnos luces suficientes. Hay a los comienzos alguna recomendación pedagógica sobre el orden interior de cada párrafo, para los pequeños temas llamados *chries*; pero no encontramos claridades sobre el orden o sucesión de los párrafos mismos. Y el exceso de ejemplos forenses, tomados de otras autoridades o de la propia, hace que Quintiliano nos deje en mitad de los árboles sin darnos los contornos del bosque. En suma, no llegamos a conclusiones. Acaso no sea posible ir más allá en asunto sometido definitivamente al criterio casuístico.

Lo extraño es que, en el Libro VII consagrado a la disposición, y que consta de diez capítulos, sólo el primero se refiera a este asunto, y los otros nueve estén consagrados a

un nuevo examen de la *stasis*, que es materia de la invención. Aquí volvemos a encontrar, con lujo de ilustraciones jurídicas, los problemas del estado legal y el racional, con especiales desarrollos sobre el silogismo forense, sobre la anfibología, que afecta por igual a la interpretación y conflicto de leyes que a la definición, y sobre la afinidad entre los diversos estados. Sospechamos que en este punto la obra nos ha llegado un poco revuelta. Si trasladamos estos nueve capítulos hasta el Libro III, después del capítulo VI, en que se habla de la *stasis*, veremos que allí están en su sitio. Sólo hacia el final vuelve Quintiliano al hilo de la "disposición".

54. *Las emociones.* Fuera de lo dicho sobre la peroración, hasta aquí hemos examinado singularmente el primer fin de la oratoria, que es instruir. Pasamos al segundo, que es mover; pasamos a la psicagogía, íntimamente vinculada con la elocución. Quintiliano está ya muy lejos de Aristóteles. Piensa que la parte racional del discurso es accesible a cualquier medianía estudiosa, mientras que la parte emocional requiere un temple de alma superior; y le basta para convencerse de ello el que la fuerza pasional sea poderosa a derruir las verdades que parecen más firmes. El juez —dice—, fascinado por el orador, deja entonces presentir su sentencia aun antes de abandonar el sitial. Esta fascinación es efecto de las *emociones*. Las emociones son de dos tipos: *imaginativas* o *humorísticas*. Las imaginativas a su vez ofrecen dos tipos: la *patética*, afección o pasión, y la propiamente *ética* o moral. La patética es vehemente y arrolladora, aunque momentánea, por referirse a un estado excepcional y agudo. La ética es lenta e invasora, pero permanente, por referirse más bien al carácter y a las costumbres, en que cuenta mucho el crédito personal, el renombre del orador. Aquélla es tragedia; ésta, comedia (ya en el sentido moderno y costumbrista del término). Donde aquélla excita, ésta mitiga.

¿Por qué llamamos a estas afecciones "imaginativas"? Aquí entramos en un secreto de orador que Quintiliano ha querido comunicarnos, no sin cierta solemnidad, secreto que él practicó siempre con fortuna (en lo que se ve un efecto

positivo de la declamación), y que declara no haber leído en los libros, aunque nosotros lo encontramos ya en el *De Oratore* de Cicerón. El orador no se detiene, como el filósofo, en el conocimiento de las emociones, sino que ha de llegar a la comunicación. Ésta no se obtiene sin crear una corriente de simpatía. La provocación de la simpatía se reduce a esta regla: para conmover hay que conmoverse. ¿Cómo lograrlo? Es fácil: ponerse a la escuela de los poetas, ver lo que hace Virgilio; "imaginar" la emoción de que se trata, usar esa facultad general y vagabunda que el griego llamó "fantasía", ponerla a contribución, ejercitarla y disciplinarla. Y Quintiliano nos confiesa que él, algunas veces, ha llegado a llorar en la tribuna, experimentando un dolor real, voluntariamente solicitado. Quintiliano nos dejó una muestra de esta aptitud para la expresión sentimental, para enfrentarse con el fantasma y dejarse penetrar de su influencia, en la página sobre la muerte de su hijo. Aunque Quintiliano no lo diga aquí expresamente, es claro que para comunicar las emociones no basta sentirlas; hay que saber, además, mimarlas (acción) y expresarlas adecuadamente (elocución).

La emoción humorística, relacionada también con el fin de deleitar, lleva a Quintiliano a intentar una teoría de lo cómico, uno de sus mejores capítulos. En la risa, que la Antigüedad consideró siempre como cosa secundaria y no muy digna de una investigación a fondo, hay que interrogar la esencia, el origen, los efectos y la aplicación oratoria. Quintiliano reconoce que la esencia de la risa está en cierto falseo o desequilibrio, aunque algo misterioso y nunca bien explicado, porque no puede reducirse a una interpretación racional. Tendremos que esperar a Bergson, y todavía lo estamos discutiendo.* Es cosa insegura y fluctuante. El chiste cambia con las épocas, los pueblos, las lenguas, las ocasiones y las personas. Saintsbury declara que, fuera de la bufonada de Aristófanes y la dulce ironía de Luciano, el chiste griego lo deja frío; que, entre los latinos, algo dicen Plauto, Catulo cuando no es apasionado, Horacio en sus salidas de gracejo metropolitano, el zumbón Marcial; pero nada Te-

* Ver Marcos Victoria, *Ensayo preliminar sobre lo cómico,* Buenos Aires, Losada, 1941.

rencio ni Cicerón, a pesar de la fama que éste tenía de burlesco en el trato y en los procesos; y que en general el chiste latino le resulta todavía menos perceptible que el chispazo griego. Todos conocemos por propia experiencia la dificultad de adaptarnos al teatro cómico extranjero, sobre todo cuando insiste en las formas más populares y habituales. (Recuerdo que en cierto librillo inglés, donde en unas cuantas páginas graciosas se traza la psicología de los pueblos, cada artículo, incluso el relativo a los británicos, acaba con estas palabras: "Carecen de sentido humorístico.") El origen de la risa es para Quintiliano una intrincación de arte y naturaleza, en que la naturalidad predomina notoriamente y lo artístico apenas se esboza. Por eso uno de los elementos determinantes es la ocasión, y por eso no puede enseñarse a provocar la risa, en que suele salir airoso el más rudo ingenio. Bouvard y Pécuchet preparaban de antemano sus chistes, y siempre quedaban defraudados. Además, en el origen de la risa hay una paradoja, pues no sólo hacen reír lo grato y lo placentero; también lo ingrato, la timidez, la ligera torpeza, la tontería, la ira. Además, los efectos son paradójicos, pues nunca puede preverse el resultado; cada uno puede responder de diverso modo, y al mismo tiempo hay aquí la nota arrolladora de la pasión, la cual a veces es contraria, como cuando los tarentinos, que habían provocado con sus burlas la cólera de Pirro, lo desarmaron con otra burla. La oratoria lo mismo aplica este recurso en el ataque y en la defensa, y para introducir compases de reposo en la apretura de los argumentos o las pasiones graves. La risa crea entonces cierto ambiente amistoso muy favorable al orador. Demóstenes sonreía apenas. Cicerón confundía con sus pullas a los adversarios y a los testigos. Las anécdotas forenses que Quintiliano acaba de narrarnos son buenos ejemplos de la sazón grotesca entre lo sentimental y lo cómico.

Las especies cómicas pudieran comprenderse en la "dicacidad" griega, aunque este término ha dado en aplicarse a la mordacidad, que es cosa distinta. También es distinta esa simple falta de seriedad que se llama burla. En cuanto al "faceto" latino, que el castellano central ha perdido y

que la Academia de la Lengua concede a México en calidad de provincialismo, es más bien aquella fantasía gustosa que Horacio reconoce en Virgilio. Las especies más discernibles de lo cómico son éstas: lo urbano, opuesto a lo rústico o grosero, hermoso lugar común de la antigua caballerosidad; lo venusto, que es lo gracioso opuesto a lo repugnante; y, textualmente, lo salado, opuesto a lo soso o insípido. La comicidad resulta de la cosa o de la palabra, y del contraste entre ambas, y se la extrae del prójimo, de uno mismo (la ironía griega) o de entes intermediarios. Este último tipo ha sido explicado por Cicerón como una sorpresa a la expectación del auditorio. Por cuanto a las palabras, hay mil figuras y lugares, ambigüedades, equívocos que fácilmente degeneran en las groserías de las comedias Atelanas, cuentecillos breves, falsas pronunciaciones, hipérboles, etcétera. Un verdadero centón de anécdotas nos ilustra sobre los hábitos de la barra. Entre otras muchas cautelas se nos recomienda no sacrificar nunca un amigo a una agudeza, apuntar bien para no ir a hincar la flecha en sitio inoportuno, y no gastar bromas a grupos humanos enteros, cuya reacción, por suma de fuerzas, puede resultar desmedida. Y el capítulo acaba pergeñando esa figura del hombre cortesano y galante, del "hombre de todos los momentos", tan grata a los renacentistas y que, en nuestra lengua, tras la espléndida traducción de Castiglione por Boscán, encontró en Gracián su expresión suma.

Termina así el estudio de la palabra como vehículo intelectual.

55. *Resumen.* Antes de continuar, Quintiliano considera conveniente recordar que todo lo anterior se refiere principalmente al discurso en su relación con las dos primeras partes de la retórica —invención y disposición— y presenta este resumen de su doctrina:

> Hasta aquí mi laborioso tratado ha procurado establecer:
> Que la retórica es la ciencia del bien decir, que es útil, que es un arte, que es una virtud;
> que tiene por materia todas las cosas sobre las cuales se es llamado a hablar; que éstas se encierran en tres géneros: demostrativo, deliberativo y judicial;

que toda oración se compone de cosas y de palabras;
que en las cosas debe considerarse la invención, en las palabras la elocución, en unas y otras la disposición y composición; y una vez en posesión del todo, hay que confiarlo en depósito a la memoria y encomendarlo a la acción;
que el deber del orador es instruir, mover y deleitar;
que los medios de instruir son la narración y la prueba, el medio de mover está en las pasiones, las cuales han de difundirse por toda la oración y, sobre todo, al principio y al fin;
que, en cuanto al deleitar, aunque el orador ha de procurarlo tanto en las cosas como en las palabras, su verdadero lugar está en la elocución;
que entre las cosas cuestionables, unas son indefinidas y otras definidas, es decir, limitadas a consideraciones de personas, lugares y tiempos;
que todas las cosas suponen tres cuestiones: si la cosa es, qué es y cómo es.

A esto hemos añadido que el género demostrativo consiste en elogio o censura; que, para tratarlo adecuadamente, hay que tomar en cuenta lo que hizo la persona de quien se habla y lo que aconteció después de su muerte; que, por consecuencia, la utilidad y la virtud son la materia de este género;
que en el género deliberativo, independientemente de lo honesto y lo útil, hay que examinar por conjetura si la cosa es posible y si, en tal caso, tiene probabilidad de éxito. Y dije que aquí importa mucho considerar quién habla, a quién habla y de qué habla.

Pasando después al género judicial, hice notar que las causas giran o sobre un punto o sobre varios; que, en algunas, basta al acusador conducirse como defensor; que el acusado puede negar las cosas de dos maneras: o rechazando su existencia, o su naturaleza; que puede también sostenerlas como justas o atribuidas a un tercero; que la cuestión reside en un hecho o en un escrito; que, en el hecho, se juzgan su efectividad, su naturaleza o su calidad, y en un escrito, la letra o el espíritu, todo lo cual comprende la cabal discusión de las causas e hipótesis oratorias, así como las acciones o procesos civiles o penales, y asimismo el examen de los cuatro estados legales, de que el primero es letra y espíritu, el segundo silogismo, el tercero anfibología, y el cuarto antinomia.

Añadí que la causa judicial tiene cinco partes: exordio, que prepara el ánimo del juez; narración, que expone la causa; confirmación, que la establece; refutación, que la destruye; peroración, que aviva la memoria del juez y mueve su ánimo.

A esto acompañé un tratado de los lugares de que se sacan

las pruebas y las pasiones, y de los medios para irritar al juez, calmarlo o distraerlo.

En fin, di las reglas de la división.

El resumen anterior nos ayuda a modo de división de proposiciones o sumario de tesis, completa algunas zonas del cuadro que aquí no quisimos dibujar, pero, en cambio, desproporciona un poco el conjunto y sus partes. Atengámonos a nuestra tabla.

Recojamos, para terminar, este consejo que aparece en otro lugar de la obra: en todo debate, conviene despojar la causa de sus lujos parásitos. Las causas suelen ser más sobrias de lo que pretenden los discursos.

56. La *palabra* considerada como *valor estético* nos conduce a la *elocución*, tercera parte de la retórica, relacionada directamente con el fin de deleitar, pero que cubre también los otros dos fines, instruir y mover. Cicerón, que tanta importancia concedió siempre a esta virtud retórica, dice que inventar y disponer todos lo pueden, pero expresarse debidamente sólo el orador. Sin buena elocución, toda la doctrina vale lo que una espada envainada. Pero sea la expresión verdadera expresión y nunca pegadizo deleite. El cuerpo salubre saca su belleza de la misma fuente de su vigor. Dése, pues, cuidado a las palabras y solicitud a las cosas, y por un ejercicio que no llegue a la manía de escrúpulo, lograremos que cada cosa se nos presente trayendo consigo su palabra. El esfuerzo ha de estar en el aprendizaje y la preparación, no en el acto oratorio, al que hemos de presentarnos ya diestros. Y la admiración procúrese, no en la monstruosidad, sino en la belleza. Dado ya a la palabra el lugar que junto a la cosa le corresponde, tenemos despejado el camino para entrar en la elocución, asunto que Aristóteles trató con cierta impaciencia. Pero aquí este estudio no es mero apéndice, sino el problema capital de la retórica. Lo dividiremos en: generalidades, tropos, figuras y composición.

57. Comencemos por las *generalidades*. Al tratar de la corrección gramatical, se dejaron para este sitio la claridad y el ornato, ya respecto a los vocablos aislados, ya en los

conjuntos, ora en los conceptos de buen uso general, propiedad latina y elegancia, ora en los conceptos de buena acomodación de frases, figuras y metáforas. Es inútil seguir este minucioso análisis. Destacaremos algunas observaciones salientes. Como el comienzo de la virtud es la abstención del vicio, Quintiliano se preocupa de señalar siempre los escollos que han de evitarse, pero cuyo sorteo no añade verdadera calidad al estilo; y luego propone las excelencias positivas, que compara con el brillo de la espada oratoria. Advierte, a propósito de la latinidad, que el extranjerismo se acusa a veces por la afectación castiza, en lo que una vieja reconoció que Teofrasto no era ateniense; que no siempre resulta lícito llamar al pan pan y al vino vino; que como hay metáforas y no hay palabras para todas las cosas, no siempre es impropio lo no apropiado; rechaza los rebuscamientos de expresión y de construcción, las perífrasis ridículas como el llamar al junco "hierba de Iberia"; previene contra las expresiones que, buenas en sí mismas, han adquirido un aire procaz; contra los encuentros de palabras que dan equívocos inconvenientes (los brasileños de hoy son tan sensibles a esto, que proscriben hasta de la conversación ciertas formas gramaticalmente correctas); rechaza la mezquindad que rebaja la sublimidad de las cosas, como en aquellos versos de Díaz Mirón: "Liendres de mundos asidas / A cabelleras de soles"; * las frases cojas, las repeticiones tautológicas, los pleonasmos cuando no resultan expresivos por recargo de tintes; la monotonía, la prolijidad, "que es a la exactitud lo que la superstición a la religión verdadera". Mallarmé hablaba una vez de "añadir un poco de oscuridad", para escapar al prosaísmo lógico. Nos atrevemos a creer que a Quintiliano no le escandalizaría este método en la poesía, pero le irrita la oscuridad buscada de propósito en el discurso, que cree notar en algunos lugares de Tito Livio, y ante tales casos está a punto de exclamar con Quevedo:

Ni me entiendes ni me entiendo:
¡pues cátate que soy "culto"!

* [De "Aria nueva", poesía de la última época del mexicano Salvador Díaz Mirón (1853-1928). Cf. *Poesías completas*, México, 1958, p. 330. E. M. S.]

Quiere que se consulte el tono general del discurso con la adecuación al género del discurso, a la causa, a la circunstancia, al auditorio, al propio temperamento; y prefiere siempre el vigor a la delicuescencia, y al prado de lirios, el olmo cargado de pámpanos o el olivo que se dobla con los tributos.

Observación sagaz sobre las transformaciones semánticas: no sólo es bueno, sino a veces indispensable, procurar ciertos traslados de sentido, pues así han vivido siempre las lenguas, y este derecho, que se concede aun a los niños, no ha caducado en su vigencia. Lo más que puede exigirse es decir, como hacen los griegos en este trance: "¡Perdón por la hipérbole!"

Si la claridad se deja ver por sí sola, la evidencia consiste en hacer ver las cosas; luego hay que "visualizarlas" a manera de cuadro, enumerarlas de modo que no parezcan una escueta noticia, destacarlas con aquel énfasis que saca de la palabra algo más de lo que parece contener, como cuando Napoleón dijo a Goethe: *Vous êtes un homme.** Y mejor aún si se acierta con aquella sencillez inexplicable, aquel "dar en el clavo", propio de los viejos estilos griegos.

Toda la elocuencia está en aumentar o disminuir, para lo cual se usa de gradaciones, amontonamientos que hasta del ahogo sacan efectos, evanescencias que llegan a la extenuación y producen cierta angustia estética, aceleramientos y retardos, lo cual ha de distribuirse en compases de espera o momentos neutros que son como las sombras del cuadro. Las sentencias, ya pensamientos, entimemas, epiqueremas, cláusulas (aquí entendidas como conclusiones mentales y no necesariamente como finales de párrafos), vivacidades ingeniosas, son "los ojos de la elocuencia, pero no todo el cuerpo ha de ser ojos".

58. Los *tropos* —también llamados *motus*, cambios o transportes— son una traslación para el refuerzo expresivo, un "mudar para mejorar", que ya afecta a la palabra o a la frase, ya a la expresión propia o a la figurada, a la for-

* [Cf. A. R., *Trayectoria de Goethe*, México-Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1954 (Breviarios del F. C. E., Nº 100), p. 143. E. M. S.]

ma, al pensamiento, a la composición, y unas veces procuran resaltar la significación y otras el ornato. La poesía los emplea con más libertad que la prosa. Los principales tropos, pues conviene olvidar aquí un poco la sutileza de los griegos, son los siguientes: la metáfora, que no sólo es artística, sino también inconsciente, no sólo de refuerzo, sino también de necesidad: trueque de nombres de agentes, de cosas inanimadas, o de unos por otras; si es prolongada, se vuelve alegoría o enigma. La sinécdoque, traslado del plural al singular, del todo a la parte, del género a la especie y viceversa, destinada a la variedad. Puede ser de tipo elíptico, en que hay supresión más que sustitución, siempre con oculto sobrentendido. La metonimia o hipálage, que mienta el efecto por la causa, la invención por el inventor, la posesión por el poseedor, el continente por el contenido; y aquí entran las personificaciones mitológicas consideradas desde el exclusivo punto de vista retórico. La antonomasia, que reemplaza el nombre por una equivalencia. La onomatopeya, cara a los griegos, pero cuyo abuso es impropio del estilo latino. Aunque todos los días mueren palabras viejas, el latín se resiste a estos inventos, así como manifiesta ya en esta época cierta inestabilidad en los compuestos, que de él heredarán las lenguas romances, y cierta aversión a los hibridismos helénicos. La catacresis, que inventa expresión para lo que carece de nombre y se confunde con uno de los usos de la metáfora. La metalepsis, puente que liga dos ideas, difícil de distinguir y de uso peligroso. El epíteto, de mero adorno, que suele caer en la redundancia. Estas clasificaciones son imperfectas y artificiales. Se las trata como ingredientes que, mezclados en proporciones diversas, dan alegorías, sarcasmos, asteísmos, antífrasis, paroemias, mycterismo o burla solapada, perífrasis (que si fracasa es perisología), hipérbaton, hipérbole.

No escasean las buenas observaciones sobre Cicerón, Virgilio y Horacio, pero cierta timidez retórica nos detiene a las puertas de la crítica literaria. No faltan buenos ejemplos de alegoría, pero el material era pobre: la gran alegoría platónica yace en el olvido, y aún no nace la fantástica alegoría medieval.

59. Después de los tropos vienen las *figuras* o esquemas. No es fácil distinguirlas de aquéllos. *Grosso modo*, aquéllos desvían la palabra, en su sentido o en su colocación, mientras que éstas respetan el uso propio y el "orden natural" de la palabra, y son formas de estilo "que se presentan inmediatamente al espíritu". No hay una frontera marcada: la ironía ya es tropo o ya esquema. El esquema es la postura que asume el cuerpo de la expresión. No hay cuerpo sin postura, luego toda expresión es esquema, pero aquí sólo se consideran las posturas que adquieren valor estético. Las hay de pensamiento y de palabra, y mejor dicho, todas las figuras tienen ambos valores juntos, pero el análisis teórico los discierne. Antes que perderse en la enumeración de las mil teorías, es preferible adoptar el término medio que representa Cicerón, quien, en el *De Oratore*, define las siguientes figuras de pensamiento: la *conmoratio*, que insiste en algún detalle significativo, y la hipotiposis, que enumera y describe tales detalles para ponerlos ante los ojos; a éstos que son desarrollos, se oponen las reducciones: la precisión y la significación, que dice menos de lo que deja entender, la abreviación y la atenuación. Luego vienen la burla; la digresión; la proposición que promete lo que va a decirse; la sejunción, que salta de un punto a otro; la repetición y la iteración; la conclusión; la superlación y trayección, que aumentan o disminuyen; la interrogación y la pregunta; la exposición o declaración del propio sentir, la ironía o disimulo (pues el término ya no se usa, como entre los griegos, para la burla contra sí mismo), la duda; la distribución, la rectificación, la premonición y el rechazo; la comunicación o deliberación figurada con el auditorio; la imitación de costumbres y caracteres o etopeya; la prosopopeya o *ficta inductio*; la descripción; la inducción al error; la hilaridad; la anteocupación, o previa toma de posiciones; el símil y el ejemplo; la división; el apóstrofe; la antítesis; la reticencia; la recomendación; las libertades en sus tipos de cólera, invectiva, promesa, deprecación y obsecración; la declinación o excurso más breve que la digresión; la justificación, la conciliación, la depreciación, la optación y la imprecación. A éstas siguen las figuras de palabra, esgrima de defensa y ataque o

de mero lucimiento: repetición, conversión o alteración, reduplicación o germinación, complexión, adjunción, progresión, intención variable en las reiteraciones; gradación, conversión, transgresión, disolución, declinación; reprensión, exclamación, iminución; equívoco o juego de varios sentidos del vocablo; enumeración de partes y su desarrollo en detalle; prueba confirmativa; permisión, dubitación, sorpresa, dinumeración, rectificación, interrupción; imagen; subjeción, paronomasia, disjunción: orden, relación, digresión, circunscripción. En el *Orator*, donde se prefiere la descripción a los términos técnicos, Cicerón compara las figuras de palabra a las decoraciones teatrales, y las de pensamiento, famosas en Demóstenes, a los efectos argumentales, y añade otro grupo, inclasificable, de bellezas de estilo. ¡Considérese, por la enumeración anterior de una doctrina que Quintiliano llama discreta y media, lo que serían las doctrinas extremistas! La mayor dificultad de estas terminologías está en que se usa a veces la misma denominación para distintos conceptos, y en que los conceptos se parten en trozos que por sí solos carecen de sentido, y unos con otros se confunden.

Quintiliano toma por su cuenta la anterior enumeración, insistiendo una vez más en que sólo hay que preocuparse de las figuras que llegan a cierta temperatura estética, sin las cuales desaparecería el arte del discurso. Aquí aparecen nuevas modalidades y distingos.

Aunque con otro espíritu, aquella crítica filológica de nuestros días que reclama para sí el nombre de estilística ha caído en un casuismo que recuerda el de la antigua retórica, y que resultará peligroso si se lo usa sin discreción, porque entonces llegaría a sustituir la apreciación literaria por un juego de cuadrículas lingüísticas tan aplicable a un poema como a una gacetilla de periódico.

En el curso de sus ejemplificaciones, Quintiliano revisa casos poéticos, oratorios, doctrinas de peregrinos autores y temas de los declamadores. Hace notar que las figuras de pensamiento son resortes integrantes de la prueba; desdeña el equívoco como juego trivial; observa que entre las figuras de palabras las hay meramente gramaticales y las hay propiamente retóricas; presenta de paso curiosos testimonios

sobre la evolución de la lengua latina; y llega fatigosamente al punto esencial de la "composición".

60. Por *composición* se entiende aquel movimiento de las sentencias y del discurso en general que, adueñándose de la atención rítmica y penetrando por el oído, llega más derechamente al corazón. Aquí es donde los enemigos del arte han dicho más insensateces, predicando el abandono a la naturaleza. ¡Como si toda la obra humana no consistiera en someter a nuestra disciplina las cosas que nos han sido dadas! El que lanza la jabalina según el arte, a la vez que muestra un juego de movimientos más hermoso, gana en distancia y en puntería. La composición es al pensamiento lo que el arco y la cuerda son a la flecha. Esta función de la palabra, misteriosa y profunda, corresponde exactamente a la trascendencia anímica que los pitagóricos descubrieron en la música. Si la doctrina de Cicerón en tal materia no hubiera sufrido reparos de los necios, parecería inútil seguirla defendiendo. Pero toda la autoridad de Cicerón no basta para convencer a Quintiliano de que los antiguos hayan descuidado el arte de la composición. Lo hay en Lisias, Heródoto y Tucídides, aunque diferente del que revelan Platón o Demóstenes, ya muy diferentes entre sí. En Lisias es una trama fina, desplegada y sencilla, que oculta pudorosamente sus secretos, por lo mismo que sus discursos tenían que ser pronunciados por el pleiteante. En Tucídides, el estilo es rápido y continuo, como conviene a la historia que es leída y no recitada, y cuando inserta o inventa arengas, todos admiramos su capacidad oratoria. El estilo de Heródoto es bastante fluido, y hasta el dialecto en que escribe posee la gracia de un ritmo desusado. "De todas suertes, prefiero la composición bronca y viril a la enervante y afeminada que hoy usan muchos."

Hay dos estilos: el ligado y urdido, y el suelto y algo coloquial que corresponde a la conversación y a la epístola y a toda composición no oratoria. Éste también tiene sus ritmos, tal vez más difíciles de advertir. El ligado es propio del discurso y se manifiesta en incisos, miembros, periodos, etcétera. Supone orden, articulación y número. El orden

se aplica al vocablo solo y a los conjuntos, y todos sus preceptos se reducen a seguir la gradación expresiva que se busque, creciente o decreciente, a eliminar anfibologías y a acabar en punta de espada. La articulación debe evitar disonancias y equívocos involuntarios por encuentro de palabras. Aquí hay curiosas observaciones sobre el hiato, la sinalefa, la leve elisión de la "m" en las palabras terminadas en "um" dentro de los conjuntos, las plétoras de monosílabos, la cautela contra las palabras enormes, y contra el preciosismo excesivo, en que aparece un leve reparo a Mecenas. En cuanto al número o ritmo, tras una descripción de los pies métricos y el consejo de evitar los muchos versos cabales dentro de la prosa —la manía de Ruskin—, se nos previene que no sólo ha de gobernárselo en los comienzos y finales de los periodos, sino a lo largo de toda la fraseología. La composición es a la prosa como la versificación al poema. Tras muchos ejemplos y variedades, llegamos a lo que esperábamos: la oreja, el instinto, lo que se siente y no se razona.

Con esto hemos dado fin a la segunda división del tratado técnico —la obra, el discurso—, y pasamos a la tercera, al artista, al orador (§ 32).

IX. Del orador considerado como artista

61. Toda la materia anterior del tratado técnico es teórica. Con el artista entramos en la región práctica. La teórica es inútil si no se adquiere la firme facilidad que los griegos llaman *ésis*, mediante ejercicios varios de lectura, imitación, redacción, corrección, traducción, etcétera. Ya no estamos en la pedagogía. Aquí el artista debe ser su propio maestro. Los adiestramientos y consejos se enumeran a continuación.

62. *Adquisición de ideas y palabras.* Entre ideas y palabras no hay correspondencia perfecta. Aquí no se trata de ese ridículo almacenamiento de sinónimos propio de charlatanes, sino de aquella riqueza con discernimiento que sólo se obtiene con el estudio y la cultura. Lectura y audición son los ejercicios aconsejados. La audición se fija más en la representación de las cosas; la lectura, en la expresión

verbal y, además, permite mayor tiempo para la absorción, y cuantas repeticiones hagan falta. Los buenos modelos aprovechan hasta en los reparos que nos provocan, y lo mismo hay excelencias en los antiguos que en los modernos. Es mejor síntoma de temperamento el gustar de todo que el disgustarse de todo. La lectura no ha de limitarse a los oradores, sino extenderse a la poesía, a la historia —donde son de igual enseñanza la brevedad de Salustio y la abundancia láctea de Tito Livio—, o a la filosofía. No es justo Cicerón cuando afirma que el orador puede prescindir de Tucídides, aunque le reconoce el acento belicoso, y de Jenofonte, aunque reconoce que las musas hablan por su boca. El orador ha de estar avezado a todos los soles, y la túnica de gasa en que se envolvía Demetrio Faléreo acomoda poco al polvo de la liza.

63. *Imitación.* Es la consecuencia inmediata del estudio anterior, y por ella empieza el aprendizaje. Pero el primer paso no basta, y el que un gran modelo haya acertado en un orden no significa que nos privemos de buscar novedades por nuestra cuenta. Si así fuera, no habríamos pasado de Livio Andrónico o de los Anales Pontificios; además de que toda copia es inferior al original, y nosotros aspiramos a aquel método de superación que el arte no enseña, sino que viene del espíritu, la inventiva, la fuerza y la gracia. La imitación sola lleva a imitar maniáticamente la concentración de Tucídides, la oscuridad de Salustio, y a figurarse que se es otro Cicerón sólo porque se usa al final del periodo la muletilla: *esse videatur.* Además, hay cosas que no se imitan. Mal procedimiento es querer imitar en verso a los prosistas o en prosa a los poetas, pues cada género tiene su ley: ni la comedia trepa en coturnos, ni calza zuecos la tragedia. Se debe imitar lo que es análogo, oir las voces de la prudencia, seguir la propensión nativa. Y no sólo se imita la palabra, también el espíritu. Pero nunca hay que quedarse en este ejercicio preliminar.

64. *Escritura.* Si los dos anteriores ejercicios son extrínsecos, éste es intrínseco. El ejercicio de redacción es la ver-

dadera escuela del estilo, sin la cual no se soportaría la prueba de guerra de la improvisación. "Es ley de la generación natural que los animales superiores sean los que duermen por mayor tiempo en las entrañas maternas." ¿Cómo debe escribirse? Hay que comenzar a andar despacio, fijando con exactitud los puntos esenciales y no dejándose arrastrar por lo primero que se ofrece a la mente. Tras la fijación de los temas, viene la elección de las palabras; y aquí empieza la misteriosa música de la composición, en ensayo y mutación de formas y lugares. Hay que releer las líneas recién escritas, para procurar la ilación y articulación, como el saltador que retrocede para tomar impulso. Este esfuerzo es perceptible en Salustio. No se aprende a escribir bien haciéndolo de prisa; pero se aprende a escribir de prisa haciéndolo bien. Cuando se haya dominado el freno, se usará sin riesgo el acicate. Inútil torturarse contra naturaleza. Floro dijo a su sobrino Julio Segundo: "¿Pretendes hacerlo mejor de lo que puedes?" Doble juego de ejecución y método, ni hay que cerrarse a la inspiración, ni entregarse a ella ciegamente. Quintiliano prefiere escribir a dictar. Dictar es para él cosa de perezosos y sibaritas, obliga a precipitarse, perturba con la presencia extraña, molesta después con las correcciones. El que escribe hasta necesita consentirse movimientos inconscientes que sólo la soledad tolera. Persio, tratando de un escritor negligente, dice: "Bien se ve que el autor no ha tenido que romper el pupitre a puñetazos, ni roerse las uñas." Hay que rodearse del mayor silencio, pero aquello de irse al campo tiene el inconveniente de que la atención se nos va hacia el paisaje y el cielo, "al risueño aspecto del bosque, el murmurio de las aguas, el soplo de la brisa que anda entre las ramas, el gorjeo de las aves o las lejanías del horizonte..." Demóstenes (fuera de sus ejercicios bucales junto al mar) se amurallaba, como Lamartine, como Flaubert, como Proust, como Juan Ramón. Inútil decir que el estudio exige salud, y aquella frugalidad que es su resguardo, por lo cual no hay que robar mucho al sueño. Esto da fuerza para resistir las constantes inoportunidades que distraen del trabajo, en medio de las cuales la disciplina sabe crearse artificialmente esa soledad interior que la sola

concentración nos procura de modo espontáneo. Quintiliano prefiere las tablillas de cera, porque es más fácil borrar, y porque no hay que estar mojando la pluma, aunque el pergamino por otra parte descansa los ojos. Y recomienda mucho dejar espacio para correcciones y adiciones, y apuntar al instante esas ideas, al pronto inconexas, pero útiles, que se atraviesan en el curso de la redacción y que se evaporan solas si no se las fija.

65. *Revisar y corregir.* Lo anterior nos conduce a la corrección. El estilo obra tanto por lo que graba como por lo que borra. El corregir consiste en añadir, quitar o cambiar. Esto último es lo más difícil: apretar lo flojo, levantar lo rastrero, reducir lo superabundante, digerir lo desordenado, ligar lo suelto, retardar lo precipitado, he aquí otras tantas cuestiones que no se resuelven sin sacrificio. Es de buena práctica, aunque no siempre posible, dejar dormir algún tiempo los trabajos para librarnos de la fascinadora minuciosidad, olvidar preocupaciones secundarias y volver al golpe de vista. Pero no hay que desconfiar de la naturaleza al punto de nunca acabar las cosas. La obra saldrá entonces, si es que algún día sale, marcada de cicatrices, pálida y extenuada por los remedios. Que la lima pula y no destruya. Resignémonos a que en algún momento nuestra obra nos parezca buena. Dejemos a Cina sudar nueve años sobre su *Zmyrna*, y diez o quince a Isócrates sobre su *Panegírico*. A nosotros nos espera el público impaciente. (Ésta es la ocasión de citar a Molière: *Voyons, monsieur; le temps ne fait rien à l'affaire.*)

66. Hasta aquí dijimos cómo se debe escribir. *¿Sobre qué se debe escribir?* Nos remitimos ante todo a los ejercicios propuestos en la retórica elemental. Añadamos la traducción del griego, tan practicada y recomendada por los antiguos oradores latinos, y que obliga a reflexionar sobre el genio de cada lengua; y la paráfrasis de fragmentos ajenos, entendida como un duelo de emulación sobre las mismas ideas. Este ejercicio de paráfrasis puede aplicarse a los escritos propios, sobre todo intentando cambiar el color o

la emoción. Ensayos de tesis, de confirmación o refutación de sentencias, de transporte de un caso particular a los principios generales que entraña y viceversa, temas declamatorios que no escapen a la realidad, narraciones históricas, diálogos, un poco de poesía, todo esto suelta la pluma y evita que se enmohezca en el estilo único del debate. El principiante puede aprender mucho en la frecuentación de un orador experimentado, o simulando con alguna variante las causas que aquél haya seguido en el foro.

67. *Meditación.* Término medio entre el estilo escrito y la improvisación, tiene sobre aquél las ventajas de no requerir mucho tiempo ni soledad, y sobre ésta, la de no ir expuesto a descalabros. Es una preparación interna del discurso, hablado o escrito. Acostumbra a practicar el oficio, interiormente y a toda hora, aprovechando hasta el insomnio y no sólo las pequeñas treguas del día. Acaba por acompañarnos como una forma. Habitúa a la economía y buena distribución de materias, a abarcarlo todo y a recordarlo en cualquier orden, sin ayuda de la escritura. Nos pone a cubierto de la sorpresa, sin cerrar por eso la ventana a la ocurrencia o inspiración del momento. Se relaciona, pues, con la memoria y con la improvisación; y si la primera falla, no queda más recurso que ésta, a condición de que signifique una vuelta al asunto: es decir, una nueva meditación hecha sobre la marcha.

68. Hemos llegado al acto mismo del discurso, y aquí el primer punto que se ofrece es la *improvisación*, facultad sin la cual vale más cambiar de oficio. El peligro mayor es el inesperado, y es entonces cuando el buen guerrero es llamado a desplegar todas sus armas y su bravura. En rigor, educarse es prepararse para improvisar. Quien no sabe hacerlo es, como dice nuestra gente, "pistola de *espérame tantito*". Para evitar este mal, lo primero es tener una clara visión de nuestro objetivo, pues entonces la naturaleza apronta medios y corre a nuestra ayuda. Luego, una noción precisa de las categorías de importancia, lo que debe salvarse y lo que puede tirarse como lastre en la tempestad. En se-

guida, un sentido de orden o secuencia que nos lleve como de la mano. Además, una cierta resistencia contra la distracción de ideas inoportunas. Finalmente, aquel plan general que hemos llamado división, o sumario de proposiciones: hitos marcados, etapas o jornadas de referencia. De esta suerte, a medida que el orador avanza sin titubeos, el horizonte se va abriendo a su paso.

Por supuesto que esta estrategia supone un arte ya adquirido, y también aquella facultad natural de ver hacia adelante, en virtud de la cual la mano corre al escribir, la vista abraza varias líneas en la lectura, y al tiempo de hablar se prefiguran casi los periodos enteros. Así parece que los objetos lanzados por el escamoteador van y vienen a su mandato. Por eso la sola emoción suele iluminar estas interiores perspectivas, al punto que cuando, perdido el calor vital, el incentivo del peligro y las voces del pueblo, nos sentamos a reconstruir por escrito lo que dijimos, parece que se ha apagado la luz. Pero no confundamos el noble ejercicio del discurso con la locuacidad de los pleitos callejeros. Si el arte nos gobierna siempre, entonces y sólo entonces sacaremos partido de la imponente presencia de los auditorios, como se inflama el soldado a la vista de los estandartes.

La improvisación debe, pues, adiestrarse hasta aquel punto en que la meditación sólo la supera por su mayor seguridad. La improvisación es generalmente relativa. Cuando es absoluta, no hay más que reconcentrarse unos instantes, hablar despacio y en frases cortas y directas, cuidar más la exactitud de la idea que el adorno de la expresión. El navío que parte sin aparejar va desplegando sus velas lentamente.

La conservación de esta facultad requiere una práctica constante, efectiva cuando sea posible; cuando no, fingida y a solas, y, en último caso, con sólo la palabra interior. Cierto que en este último extremo falta el estímulo del cuerpo, aquel batirse los flancos con la cola como el león en la pelea. Cicerón recomienda cierto cuidado hasta en la conversación, aunque sea para no criar vicios de negligencia. Quintiliano cree que el mucho escribir y el mucho hablar se fertilizan mutuamente. Aquí, como en su preferencia por

la escritura directa sobre el dictado, todo va en temperamentos. También, sin duda repitiendo a Platón, le parece peligroso escribir lo que ha de confiarse a la memoria, en lo cual puede ser que uno y otro tenga razón. Su método, pues, se resume en estos preceptos: hablar siempre que se pueda; a falta de esto, escribir; a falta de esto, meditar; pero muestra resistencia a la costumbre de presentarse en la tribuna con notas escritas.

69. En el acto oratorio, después del don de improvisar viene el sentido de la *adecuación*. Sin una clara percepción de la ocasión y los auditorios, el efecto es nulo, contraproducente y hasta grotesco: es el hombre que se presenta con un collar de perlas al cuello. La adecuación es consecuencia inmediata de los tres fines oratorios: instruir, mover y deleitar, pero no considerados ya en abstracto, sino vinculados en la circunstancia. La utilidad y el deber la gobiernan de tan distinto modo, que Sócrates, pudiendo triunfar, optó por "perder lo poco de vida que le quedaba, para conservar lo que había vivido, y pagó con unas cuantas horas de vejez el precio de la inmortalidad". Esto demuestra una vez más que el fin de la elocuencia no es, como antes dijimos, la sola persuasión inmediata, pues que a veces es vergonzoso persuadir. El primero de los Escipiones prefirió el destierro a disputar su inocencia con un oscuro tribuno; y lo mismo Rutilio, antes de acudir complacientemente a los llamados de Sila. Pero los casos frecuentes, que no son tan sublimes, admiten una alianza armoniosa de deber y de utilidad. Y aquí ha de llevarse una norma de moral y de buen juicio, de que Quintiliano nos dé ejemplos, agrupados en torno al tema de la jactancia y de la modestia, y comentando con delicadeza y respeto algunos pasajes de Cicerón.

Le agradecemos, entre tal diluvio de lugares comunes, el habernos conservado esta preciosa máxima griega: "Cada uno habla como vive." El carácter, la condición, la edad misma del orador, y no sólo el tipo de causa o de auditorio, han de reflejarse en el estilo. Lo que en uno parece gracia, en otro insensatez. Vuelve aquí el irremediable parangón con la tragedia y la comedia. Se nos pone en guardia contra

las sorpresas de las costumbres, que hay que tener muy en cuenta cuando se habla en tierra extraña. Se observa el matiz de adecuación que mejor cuadra en cada género retórico. En su examen de casos acontecidos, Quintiliano revela un fino tacto moral y un temperamento lleno de clemencia; y en su examen de casos supuestos, nos da el modelo de lo que puede ser la declamación "realista", y tal como la ha aconsejado a lo largo de su obra.

70. *La memoria.* Venimos rondándola desde los comienzos del tratado. Al fin la atacamos de frente. Es el tesoro de la elocuencia. Se funda en la facultad instintiva, se acrece con el arte. Ya todo esto lo sabemos. La improvisación misma es una memoria exaltada. Tal vez. La causa eficiente de la memoria, este imprimirse de las cosas en la cera del alma, no incumbe a Quintiliano.* Le basta notar que los mismos animales la poseen, que toda vida parece ensartada en memoria.

¿Cómo se ejercita la memoria? Desde luego, por la repetición, cuando es asunto de palabras. Pero los antiguos tenían singular confianza en la retentiva visual. Contaban que Simónides, el gran memorista, estaba en un banquete; salió de la sala porque alguien lo llamaba, aunque no encontró a nadie; en ese preciso instante se desplomó el techo, mutilando tan espantosamente a los comensales que sus familias no podían identificar los cadáveres; el poeta reconstruyó de memoria el lugar de cada uno. Grande hazaña —que hoy llamaríamos facultad eidética y que parece más frecuente en el niño— para representarse, casi como en una alucinación, las cosas visuales.

Quintiliano recomienda un procedimiento que aprendió en Cicerón: recorramos o imaginemos una casa espaciosa, llena de salas, de muebles y objetos notables, digamos un museo; y luego ensayemos la reconstrucción imaginaria. Asígnese a cada sala el valor de un pensamiento; asígnese a cada objeto el valor de un signo: el ancla, tema de navegación; el arma, tema de guerra, etcétera. Mediante jero-

* San Agustín (*Confes.*, X, VIII) renuncia también a explicar la naturaleza de la memoria y le consagra un fragmento alegórico.

glifos semejantes, podemos llegar a convertir un discurso en un coro de asociaciones visuales. Al llegar la prueba, abrimos dentro de nosotros mismos las puertas del palacio invisible y lo recorremos paso a paso. No hay que llegar a los excesos de Metrodoro, que se jactaba de ver trescientos sesenta lugares en los doce signos del zodiaco.

Este método, de aplicación directa en las cosas visuales, permite a algunos, según Hortensio, enumerar todos los objetos vendidos en una subasta, con sus compradores y sus precios; y según nuestro folklore, ha permitido a algunos caudillos repetir de memoria el orden de los naipes revueltos. Dicen que Mitrídates (según otros, Ciro) conocía por nombre a todos sus soldados, y que el apicultor sabe distinguir todas sus abejas. Pero ¿será siempre posible aplicar tal método a un discurso cuyas ideas no tienen asociaciones visuales? La simbólica de los antiguos "notarios", con ser tan vasta, no daba para tanto. Sin tales lujos de imaginación, lo mejor será aprender el discurso a trozos, por ciclos completos y cada uno referido a un punto esencial, usando signos objetivos cuando sea dable. Cambiar de dedo una sortija y, diríamos hoy, echar un nudo en el pañuelo, son recursos útiles. Para las páginas escritas, la retentiva visual es de grande ayuda. Pero la pronunciación en voz alta trae un refuerzo acústico. La salud, la digestión ligera, la despreocupación, son prendas del aprendizaje. Pero la mejor garantía será siempre el buen orden del discurso, su plan, su articulación, su secuencia lógica. Si Scévola pudo reconstruir una partida de damas, es porque tal juego tiene una precisión matemática. Quintiliano asegura que él se vio más de una vez en trance de repetir palabra por palabra lo que había dicho, por deferencia a algún personaje importante que se presentaba de improviso. "Y lo logré gracias al método —añade— aunque sólo poseo una memoria muy mediana."

La memoria debe ejercitarse desde la infancia, subiendo, como la educación del atleta, de lo más leve a lo más pesado, y de lo más a lo menos rítmico. El ejercicio previo debe ser más duro que la ejecución real, porque así, al dejar el guantelete de plomo y usar de la mano desnuda, todo

resultará más fácil. Lo que se diga de memoria ha de tener aire de improvisado, aun con cierta simulación de esfuerzo.

Una noche de intervalo parece que ayuda a la grabación, como si se la confiara a algún oscuro instinto más sabio que la misma conciencia. Y Quintiliano cree, sin razón, que lo que más pronto se aprende, más pronto se olvida, evidente confusión de la estimativa moral con la memoria. En su afán por no conceder nada a la pereza, Quintiliano, como ya dijimos, llega a proscribir los apuntes; y nos da noticia de una práctica reprensible: el uso de un apuntador. Respecto a la memoria, repite lo mismo que dijo respecto a la improvisación: quien carezca de ella, cambie de oficio.

Quintiliano relaciona con la memoria el don de lenguas, de que cita los famosos casos de Temístocles, Mitrídates y Craso, el que fue pretor en el Asia.

71. *Acción* del discurso. Recitación y accionado son el histrionismo de la oratoria, cobran sentido en los tres fines retóricos, y dependen de los tres géneros. El auditorio es impresionado tan sólo por lo que ve y escucha. Importa más lo que el orador muestra que lo que acontece en su interior, pero entre lo uno y lo otro hay una unión necesaria. Preguntaron a Demóstenes cuál era la primera excelencia de la oratoria: —La acción, contestó; ¿y la segunda y la tercera? —La acción, siempre la acción. Los discursos de Hortensio, sin su presencia, sólo dan la sombra de su oratoria. Voz, rostro y ademanes adquieren expresión por sola virtud de sinceridad y naturaleza; pero el arte, al perfeccionarlos, introduce en ellos una sabia simulación.

La voz, por su naturaleza, se aprecia según cantidad y calidad, en que el hombre obra como órgano de música. La voz, por su uso, es aguda, grave o media. Se la cuida por la higiene y por el ejercicio, como al resto del cuerpo, e influyen en ella las condiciones del ambiente. Los educadores no deben exigir mucho de la voz en la pubertad de sus discípulos, pues toda germinación produce fragilidad y desequilibrio. Con la voz se relacionan el acento castizo, la adecuación, la pronunciación distinta, la educación respiratoria. Quintiliano extrema su "fonoscopía" hasta la clasifi-

cación de esas salidas discordantes que vulgarmente —y desde Grecia— se llaman "gallos". Naturalmente, nos cuenta la historia de Demóstenes con sus dichosas piedrecitas y su hábito de recitar subiendo la cuesta; hace ascos ante los oradores "húmedos", y se burla de los retores licios y carios, que llegaban a cantar sus epílogos, aunque es indudable que en toda oración hay "un canto oscuro".

El gesto facial y el ademán obran de concierto con la voz. También la vista es camino para el alma. La pintura, arte mudo, mueve en ocasiones el ánimo todavía más que la palabra. Demóstenes se ensayaba ante el espejo. La expresión espectacular corresponde, ante todo, a la cabeza, cuya sola postura asume ya una significación; luego, al gesto facial y singularmente a los ojos; después, a las manos; en fin, a la oscilación del cuerpo. La nariz y la boca propenden a los efectos cómicos. La palidez y el sonrojo, aunque poco gobernables, han de tenerse en cuenta. Hay posturas de la cabeza que facilitan la impostación de la voz. La mano es proteo de la expresión afectiva, y hasta puramente gramatical, pues hace de pronombre y de adverbio; ayuda a la descripción, crea escenas imaginarias, subraya, divide porciones lógicas, opera milagros. Hasta la postura de los dedos dice algo. El análisis del estilo manual es, en Quintiliano, una verdadera joya de miniatura. La revista mímica alcanza al costumbrismo, al retrato, al folklore; nos hace ver al orador que nada, al que vuela, al que arroja el dardo, al silenciario, al pacificador, al incalificable que se levanta de puntillas, al que tose, al que se pellizca las narices, al que se contempla las uñas, al que se suspende, tendidas las manos, para solicitar el aplauso, al que palmotea para dar énfasis (defecto de nuestros vecinos). El tronco mismo tiene un lenguaje que, de no ser muy sobrio, causa risa. Los pies ejecutan una lenta y parsimoniosa danza de que muchos abusan; y aquellos paseos de Jesús Urueta mientras se apagaba el aplauso están ya descritos en Quintiliano.* A cierto orador que solía agitarse demasiado, Flavo Virginio, su contrincante, le preguntó: "¿Cuántas millas has declamado?" A

* [Véase la nota correspondiente al § 107 de *La crítica en la edad ateniense*, p. 67. E. M. S.]

Curión, que se balanceaba constantemente, Julio lo ajustició con este epigrama: "¿Quién es el orador que habla en barco?" Hablar caminando sólo es tolerable ante las asambleas donde son muchos los jueces; pero algunos, recogiendo el manto sobre el hombro, hacían verdaderas "vueltas al ruedo". En otro tiempo, hasta se usaba comer durante el pleito, pero Quintiliano no quiere consentir siquiera que el orador beba un poco de agua.

La escenificación llega al peinado, a las vestiduras, al sitio del estrado, a las inflexiones de voz que Demóstenes y Esquines se echaban en cara mutuamente, a la imitación burlesca del adversario; y es, en fin, el capítulo más ameno de las *Instituciones*, el más sembrado de anécdotas sobre oradores, actores y costumbres de la Roma imperial.

Y así acaba el tratado técnico de la retórica.

X. Sumario de la literatura greco-romana

72. Antes de pasar adelante, volvamos a la adquisición de ideas y palabras (§ 62), para destacar la página de mayor interés crítico: el sumario de la literatura greco-romana, que se propone como biblioteca mínima o programa de lecturas indispensables. Los juicios de Quintiliano, y esto puede explicar sus limitaciones, están exclusivamente dictados por la utilidad oratoria.

73. *Literatura griega. La poesía.* "A ejemplo de Arato que, en sus *Fenómenos*, cree que debe comenzar por Júpiter, nos corresponde comenzar por Homero." Padre río de la elocuencia, en todos sus tipos y géneros, y no sólo poeta. Toda la estructura de la retórica puede ejemplificarse con su obra. Hesíodo, maestro en el género templado, sólo puede proporcionar sentencias y un modelo de composición y aseado estilo, "pues su poema se va casi todo en nomenclaturas". Antímaco, que no carece de fuerza y gravedad y a quien los gramáticos han dado en poner después de Homero, está exento de arte, de sentimiento y gracia. "Dicen" que Panyasis es intermedio de ambos, aunque de estilo inferior; que supera a Hesíodo en el asunto y a Antímaco en la dis-

posición. Apolonio de Rodas es mediocre aunque sostenido. Arato no midió mal sus fuerzas: trató de materias inanimadas, sin variedad, sentimiento ni voz humana. La musa de Teócrito, admirable en su género, es campestre, no ama la ciudad ni menos el foro; poco nos enseña. Citamos por mera cortesía a Pisandro, el de los trabajos de Héracles; a Nicandro, inspirador de Virgilio, como lo fue también Euforión; a Tirteo, muy apreciado por Horacio; a Calímaco, que elogian los que lo han leído, y a Filetas: no son lecturas de primera fila; y no hay que leer muchos libros, sino muy buenos. Nada se nos dice de Semónides ni de Hiponax. Entre los tres yámbicos, se prefiere a Arquíloco por la facilidad, el vigor, los nervios y la sangre, y cuyo genio parece superior a su materia. En el canon de los nueve líricos, se pasa por alto a Baquílides, Íbico, Alcmán, Safo y Anacreonte, aunque tal vez los poemas auténticos de éste todavía se conservaban entonces; y Píndaro es aceptado con endoso de Horacio, como tesoro de entusiasmo y torrente de pensamiento y palabras; después del cual viene Estesícoro, cuya lira soporta la gravedad de la epopeya y a quien Quintiliano pone cerca de Homero, aunque lo halla redundante y difuso. Alceo está lleno de grandeza moral y es fuerte en el carácter, aunque se rebaja con los juegos y los amores. Simónides es grato y frágil, y da una nota de ternura. Los elegiacos primitivos como Mimnermo quedan en la sombra.

74. *El drama.* A diferencia de los muchos que, como Dionisio y Plutarco, adoptaron ante la antigua comedia una actitud desdeñosa, fundándose siempre en preocupaciones extraliterarias, Quintiliano declara que Aristófanes, Eupolis y Cratino conservan por sí solos la libertad, la gracia, la elegancia y la buena dicción áticas y son, fuera del incomparable Homero, la mejor lectura para oradores. Respecto a la nueva comedia, Menandro, leído con atención, muestra lo que pueden dar los más sanos preceptos de la retórica; es espejo de la vida humana, descuella por la invención y el fácil estilo, entiende las pasiones, pinta con brillo. Tal vez sean suyos los discursos que andan a nombre de Carisio, pero es mejor orador en sus comedias. *Los árbitros*, *El heredero*,

Los locrenses retratan la vida del foro, y el *Psofodeo*, el *Nomoteta* y el *Hipobolimeo* son acabados modelos de elocuencia. Con todo, por sus caracteres y situaciones —siempre interesantes—, conviene más bien a los declamadores. Después de él viene Filemón, "a quien el mal gusto de su siglo colocó en el primer lugar", y que debe ser leído con cierta indulgencia. Pasando después a la tragedia, se rinde acatamiento a Esquilo, pero como era de esperar, sin entenderlo; era sublime, grave, sí; pero al mismo tiempo rudo y grandilocuente; pecaba contra las reglas; no entendía el arte teatral, y los atenienses acabaron por recomponer sus piezas. Sófocles y Eurípides dominaban mejor la escena. No nos importa saber cuál es más grande, sino cuál nos conviene más. La misma elevación del estilo sofocleano lo aleja de la tribuna. Eurípides, en cambio, no tiene desperdicio para nosotros: el tono, las sentencias, la hondura filosófica, las réplicas ya oratorias, la excitación a las pasiones y singularmente a la piedad, todo él es enseñanza para la elocuencia. ¡El teatro de un sofista conviene bien a la retórica!

75. *La historia* es tratada superficialmente, lo que no esperábamos. Además del "suave, claro y abundante Heródoto" y del "denso, conciso y apretado Tucídides", maestro el primero en los sentimientos moderados y el segundo en las pasiones violentas, aquél deleitable en la charla, éste subyugador en la arenga, y ambos de igual talla, hay que tomar en cuenta a otros historiadores eminentes aunque más modestos: Teopompo, mucho tiempo orador profesional; Filisto, imitador claro y débil de Tucídides; Éfor, que necesitaba el acicate; Clitarco, de escasa autoridad; y el menor de todos, Timágenes, que al menos fue el restaurador de la historia. Jenofonte, con notorio error, pasa al grupo de los filósofos.

76. *La oratoria.* Los oradores abundaron tanto en Atenas "que en un solo siglo y al mismo tiempo llegó a haber no menos de diez". ¡Dichosa edad! De los diez oradores áticos, sólo se citan cinco. Demóstenes es la ley misma de la elocuencia: vigoroso, nervioso y justo. Esquines es más

pleno y menos intenso: más carne que músculo. Hipérides, todo delicadeza, es más apropiado a los asuntos sin trascendencia. Entre los anteriores, Lisias, sencillo y pulcro, no dejaría nada que desear si el único fin de la oratoria fuera instruir: es fuente, no es río. En otro género, Isócrates supo sumar todos los encantos: mejor adiestrador que combatiente, tenía tiempo de cuidar los primores, escribía discursos para la escuela y el lector. Su minucia en la composición aun se le ha tachado como defecto. De la nueva oratoria sólo se da un ejemplo: Demetrio Faléreo, que aunque tratado de corruptor, le parece a Quintiliano ingenioso y fecundo. Es el último gran orador de Atenas, y Cicerón lo estimaba modelo del estilo templado.

77. *La filosofía.* Platón, además de dialéctico, es un inspirado, un poeta mayor que los poetas, por cuya boca habla la divinidad. El dulce Jenofonte ignora la afectación, y las Gracias dictan su estilo; en sus labios, como de Pericles se dijo, moraba la diosa de la persuasión. En Aristóteles no sólo asombran la ciencia y la laboriosidad, sino "la suavidad del estilo". Teofrasto hace honor a su apodo, pues tiene también un toque divino. Los estoicos, aunque ignoraron la elocuencia, enseñaron la virtud, y "unieron a la belleza de la doctrina la fuerza del razonamiento y la solidez de la prueba".

78. *Literatura romana.* El juicio de Quintiliano es aquí más seguro y más personal. *La poesía.* Nada se nos dice de la primitiva poesía latina. Quintiliano no va más allá de Enio, para quien adopta una actitud semejante a la que adoptó frente a Esquilo: "Venerémosle como a esas añosas encinas de los bosques que infunden, más que admiración, cierto pavor sagrado." Por eso, así como en Grecia comenzó con Homero, en Roma comienza por Virgilio, de quien solía decir Domicio Afer: "Es el segundo después de Homero, pero está más cerca del primero que del tercero." En rigor, Homero es sobrehumano. Virgilio es más cuidadoso y exacto: lo que perdemos en sublimidad accidentada, lo ganamos en igualdad. Mácer es débil y Lucrecio es áspero y difícil; y

aunque ambos deben leerse, no dan armas al orador. Ignoramos a Mácer, pero nos irrita esta manera de despachar a Lucrecio. Se menciona rápidamente a Varrón de Atacio, traductor y poeta mediano. Ovidio, aunque de calidad innegable, es ligero aun en lo heroico y muy enamorado de su propio ingenio. Cornelio Severo, muerto prematuramente y más versificador que poeta, hubiera merecido sitio señalado si llega a concluir su guerra de Sicilia con el ímpetu de los comienzos. No tuvo tiempo de corregirse, pero su juventud demostraba un gusto seguro. Valerio Flaco, Saleyo Baso son otros tantos malogrados. Rabirio y Pedón son lectura para ratos perdidos. El compatriota Lucano, ardiente, potente y deslumbrador, es todo un orador en verso. Domiciano, el emperador de cuyos dones dan testimonio los ocios poéticos de su juventud, fue llamado por el cielo a más difícil gloria. Sea para él aquella palabra de Virgilio: "En sus sienes la yedra se teje de laureles." En la poesía, Roma rivaliza con Grecia. Tibulo es más puro y elegante, aunque otros prefieren a Propercio. Ovidio luce mayores afeites. Galo es más duro. "¡La sátira es toda nuestra!", exclama Quintiliano, y distingue entre la llamada "sátira menipea", mezcla de verso y prosa a la antigua manera del erudito Varrón, "el más sabio de los romanos", y la yámbica, en que descollaron los poetas conocidos. El viejo Lucilio arrebató la admiración de su tiempo, y hay todavía quienes lo prefieren a todos los poetas. No cree Quintiliano que tenga razón, como no la tiene Horacio cuando lo califica de "torrente cenagoso". Usa un habla franca y muestra un humor de buena ley. La sátira de Horacio es de técnica superior, y nadie lo iguala en la pintura de costumbres. Persio debió su fama a un solo poema satírico. "Muchos otros hay en nuestros días, cuyo nombre será citado mañana con encomio", palabras que tal vez disimulan la alusión a Juvenal y a Marcial. El yambo, en verdad, nunca determinó un género aparte, y suele mezclarse con otros versos. Es acerbo en Catulo, Bibáculo y Horacio, quien suele acompañarlo del épodo. Horacio es el único poeta lírico digno de ser leído por su calidad general y la audacia feliz de sus expresiones.

Cesio Basio no podría compararse ni con él ni con los actuales líricos.

79. *El drama.* Accio y Pacuvio, aunque graves de pensamiento y palabras y dignos en los caracteres, revelan la inexperiencia artística de los primitivos, siendo Accio el más fuerte y, según aseguran los eruditos, Pacuvio el más docto. Con gran sorpresa averiguamos que el *Tiestes* de Vario es comparable a las mejores tragedias griegas. La *Medea* de Ovidio muestra lo que hubiera podido hacer si aprende a sujetarse. Pomponio Segundo no carece de destello trágico y los de su tiempo lo estimaban en mucho. La comedia latina no es del agrado de Quintiliano, digan lo que quieran Varrón y Elio Estilón, para quienes las Musas mismas envidiarían el lenguaje de Plauto; ni comparte la admiración de los antiguos por Cecilio, ni la que acompaña al nombre de Terencio, cuyas piezas fueron atribuidas a Escipión Africano. Terencio hubiera ganado si escribe solamente en tímetros. Afranio da la mejor muestra de la comedia latina o "togada", y es lástima que en su obra trasciendan sus infames costumbres. En suma:

> Nuestra comedia es apenas una sombra de la comedia griega, acaso porque nuestra lengua misma sea incapaz de aquella donosura cuyo secreto murió con los áticos, y que los mismos griegos no han podido transmitir a los demás dialectos.

80. *La historia*, en cambio, nos sirve de desquite. Aquí los latinos no temen la comparación con los griegos. Salustio resiste el parangón con Tucídides, y Heródoto no se ofendería de ser equiparado al claro, ameno y elocuente Tito Livio, cuyas arengas son siempre adecuadas a los caracteres, y cuya expresión de las emociones moderadas no tiene igual. De suerte que con estas excelencias suple y equipara la "inmortal celeridad" de Salustio. De este sentir fue también Servilio Noniano, él mismo discreto historiador, aunque el ser difuso le quitaba mucha autoridad. Basio Aufidio, algo anterior a Noniano, tuvo momentos afortunados en su *Guerra contra germanos*, pero con caídas lamentables. Y luego, siempre con aquel pudor que lo llevó a callar los nombres de

Juvenal y Marcial, y sobrentendiendo ahora a Tácito, Quintiliano añade:

> Vive aún entre nosotros, para ornato y gloria de nuestra época, cierto varón llamado a larga posteridad, cuyo nombre, que ya adivinan todos, será citado un día con honor. Tiene partidarios, no admite imitadores; y aunque muchas cosas calla, su misma franqueza lo daña. Su obra, así despojada, es la obra de un alma noble y en ella bullen pensamientos audaces.

Quintiliano no quiere hacer un inventario de todos esos libros y autores, sino sólo escoger la flor. Por eso salta de una vez al género que, según su sentir, es el mayor orgullo de las letras latinas.

81. *La oratoria.* Quintiliano cita en desorden oradores conocidos y desconocidos. Asinio Polión era inventivo, pero minucioso hasta el cansancio, al grado que parecería un siglo anterior a Cicerón y no aprovechó de su escuela. Mesala casi no tiene más calidad que su nativa aristocracia. César —de cuyos *Comentarios* nada se dice— hablaba como peleaba, su latinidad era impecable, y habría sido el émulo de Cicerón si no hubiera dejado la pluma por la espada. Celio, tan urbano en la acusación, merecía más larga vida y un corazón más resistente. Calvo, preferido de los griegos, se recortaba demasiado las alas según Cicerón; murió antes de tiempo: nada se le puede tachar, pero un ejercicio más prolongado habría aumentado su excelencia. Las tres oraciones de Servio Sulpicio justifican su fama. Casio Severo debe ser leído con cautela, porque su demasiado ingenio lo priva de gravedad y colorido; resulta más apasionado que prudente, y sus burlas oscilan entre el sarcasmo y el ridículo. Entre los oradores que Quintiliano llegó a conocer en su juventud, los mayores eran Domicio Áfer y Julio Africano: el primero se hombrea con los antiguos por la calidad artística; el segundo, más ardiente, es algo rebuscado, abusa de la metáfora y su composición es prolija. Tracalo, noble y sencillo, dominado por la perfección, ganaba aún con ser escuchado, pues su presencia y su acción eran fascinadoras y se lo hubiera aplaudido en un teatro. Vibio Crispo, nacido para

deleitar, soportaba mejor las causas privadas que las públicas. Otro malogrado, Julio Segundo, apenas ensayaba su auténtico vigor, y todavía le preocupaban más las palabras que las cosas, pero ha dejado la memoria de sus hermosas prendas, y era único para dar su sitio a una expresión traída de lejos.

De propósito dejamos para el final a Cicerón, el primero que Quintiliano mienta, así como lo tiene presente a lo largo de toda su obra. Con razón se ha dicho que los doce libros de las *Instituciones* no son "más que un comentario y un panegírico de las lecciones y de los ejemplos de Marco Tulio", y que Quintiliano es "el patriarca de los ciceronianos del siglo XV en Italia y del siglo XVI en toda Europa".* Cicerón sí que supera a los griegos, y conste que no sólo se recomienda leer a Demóstenes, sino aprenderlo de coro. Pero ambos, en la invención, son excelsos en igual grado. En el estilo, el griego es más preciso, el latino es más abundante; el uno se ciñe al adversario, el otro se desembaraza de él para mejor combatirlo; en uno hay que temer la punta de la espada, en el otro el peso de las armas; nada puede añadirse a aquél, nada puede quitarse a éste; aquél debe más a la naturaleza, éste debe más al arte. En el donaire y el patetismo, recursos terribles, Roma triunfa de Grecia. Verdad es que la ley ateniense no consentía las peroraciones; pero también lo es que la lengua latina no soporta la ática donosura. Uno y otro orador han dejado cartas, y diálogos sólo Cicerón, pero en este orden ni siquiera cabe el paralelo. Cierto es que Cicerón vino después que Demóstenes y a él debe el ser quien fue. Se apropió su fuerza junto con la generosidad de Platón y la tersura de Isócrates, y todavía añadió por su cuenta aquella maravillosa fecundidad (*beatissima ubertas*) que permite aplicarle las palabras de Píndaro: "No es cisterna de agua llovediza; es torrente que salta de la vena viva y profunda." (Ver el final de la tercera lección.)

82. *La filosofía.* Quintiliano piensa que las letras romanas han dado pocos filósofos elocuentes, fuera del propio

* Menéndez y Pelayo.

Cicerón, a quien tiene por digno émulo de Platón y cuyos tratados filosóficos considera todavía más elocuentes que sus oraciones; ejemplo, el *Bruto*. Apenas menciona a Sextio y a Cornelio Celso; el estoico Planco es más bien erudito; el epicúreo Cacio, más bien agradable.

Quintiliano se defiende de que lo consideren adversario ciego de Séneca. Reconoce sus cualidades, pero considera peligroso el que la juventud lo tome por único modelo, olvidando a otros superiores, y el que sus partidarios lo imitaran sólo en el amaneramiento, sin lograr otra cosa que caricaturizarlo, y sin igualar nunca sus innegables bellezas, su altura moral, su erudición y su ingenio. ¡Lástima que procurara más la originalidad que el acierto! Su fondo es puro; su forma, corrompida, y tanto más dañosos sus errores por ser amables. ¡Ojalá hubiera escrito sus propias ideas, pero al modo de otro! ¡Ojalá, menos pagado de sí mismo, hubiera procurado el sufragio de los varones sabios, más que el fácil halago de los jovenzuelos! Un gusto ya maduro debe atreverse con su lectura, porque Séneca sabía hacer cuanto quería, y es pena que no haya querido hacer sólo lo mejor.

Más adelante se insistirá en el estudio de la filosofía, de la historia, y en los estilos oratorios.

XI. Del orador como "persona culta"

83. Hemos dividido en tres grandes porciones la obra de Quintiliano (§ 12). Tras la pedagogía, analizamos el tratado de arte retórica y ahora pasamos a la persona del orador, y casi del hombre cultivado. Quintiliano siente que ha llegado al capítulo más trascendental y, recogiendo la gran doctrina dispersa por todo el tratado, confiesa que no basta la humildad de los preceptos educativos, ni siquiera la clara exposición de las técnicas. Su orador está ya formado y entregado a sí mismo. Mientras Quintiliano acumulaba y organizaba las reglas que andan ya en todos los retores, era como el navegante que surca un mar lleno de velas. Ahora camina solo "y ya no ve más que cielo y agua". Tal vez divisa a Cicerón; pero éste se ha detenido en el género de la elocuencia que conviene al orador perfecto, mientras que

Quintiliano pretende avanzar aún: quiere hacer de su orador un dechado ético, dictarle costumbres e imponerle deberes. En cuanto no se llega a este término toda cultura es incompleta.

84. *La virtud.* El orador, como decía Catón, es un varón de virtud, experto en palabras. Pero ante todo, varón de virtud. Hablar para la victoria del mal sería delito: "Yo no quise dar armas a los bandidos, sino a los guerreros." Si no se entiende así, la naturaleza misma, que nos otorgó el habla, sería madrastra más que madre. ¿El orador ha de ser virtuoso? Más aún: no hay buen orador sin virtud. Todo malvado es insensato, y de un insensato no puede brotar la verdadera elocuencia. El alma ocupada de vicios no es apta para el estudio perfecto. El estudio nos quiere libres, y si ya la libertad se pierde entre los cuidados y afanes legítimos, mucho más entre las bajezas. La musa es celosa: nos reclama íntegros. Démonos a ella, al menos, hasta donde lo consienta nuestra condición. Este solo afán nos hace buenos. Aparte de que la elocuencia misma consiste ya en distinguir el bien del mal, y que la conducta misma del orador es garantía de sus causas. Se dice, pero no se demuestra con sus actos, sus consejos a los atenienses y la nobleza de su muerte, que Demóstenes no era intachable. ¡Calumnias de enemigos! Se añade que no lo era Cicerón, aunque nunca hizo daño al justo ni escatimó el bien que estaba en sus manos. ¿Era pusilánime? Soy de natural temeroso —dijo él—, no para aceptar el peligro, sino para preverlo. ¡Harto lo probó con sus sufrimientos! Por eso decían los estoicos que Zenón, Cleantes y Crisipo no serían perfectos, pues eran hombres, pero eran hombres de bien. Por eso Pitágoras no quiso llamarse sabio, sino amigo de la sabiduría o filósofo. Y el que nadie haya alcanzado la pureza ideal no es objeción para plantearla como meta de la conducta. Si hay malvados disertos, neguémosles, por definición, la dignidad de oradores. Serán mercaderes de palabras, y nada más. Como han de hablar al contrario de lo que sienten, su voz sonará hueca. Nuestro orador, en cambio, hace el bien por sola presencia, como en Virgilio, aun antes de que abra los labios. Ahora

bien, como las acciones humanas son complejas, hay categorías de virtud. Por lo cual el orador no sólo será un varón de virtud, sino un sabio en las especies de la virtud. Y aquí, a guisa de ejemplo, Quintiliano emprende la defensa del tiranicida, lugar que sin duda nunca leyeron los muchos y doctos tratadistas que vienen pasándose de unos a otros la maliciosa observación de que tal vez el maestro a sueldo del Estado cerraba los ojos ante los posibles yerros del poder. La salud de la república, viene a decir, bien vale una vida innoble. En cambio, hay pequeñas bondades inútiles que redundan en un mal público. Hay delincuentes a quienes se convierte en ciudadanos de provecho con sólo adelantarles un pequeño crédito moral, con ampararlos a tiempo y mostrarles una esperanza. Por fortuna no todas las causas son tan complejas. Por suerte, la pureza de intención, que todo lo ilumina, no necesita investigarse con sutilezas. Quintiliano, como se ve, participa en mucho de la noción socrática sobre la virtud especulativa o ciencia del bien, pero sin cegar las ingenuas fuentes cordiales.

Para apreciar la postura de Quintiliano, recuérdese que los viejos sofistas griegos no lograron tranquilizar a la opinión pública sobre si les era o no indiferente defender lo justo o lo injusto, lo que funda todavía la sátira de Aristófanes contra Sócrates; recuérdese que todavía Isócrates no es del todo explícito, y tiene del bien un concepto utilitario; recuérdese que Platón se sentía obligado a insistir en el fundamento ético de la retórica (*Gorgias, Fedón*); y que aunque Aristóteles lo acepta en principio, su objetividad analítica lo lleva a admitir que el orador puede o no ser buena persona. Quintiliano —a quien después repetirá en esto Arístides— declara ya rotundamente que el *malo no es orador.*

85. *La filosofía.* Con todo, la virtud no puede ser entregada al buen talante. La ciencia ha de perfeccionarla. Todos reconocen que el artesano manual necesita aprender su oficio. ¿Cómo no había de aprender el suyo el ministrador del bien? De aquí la necesidad de la filosofía. No es que confundamos las disciplinas: los filósofos discuten todo el día la esencia del bien o los fundamentos de la república

¿y quién de ellos fue a la tribuna o a la política? El orador ha de alimentarse en la filosofía sin pretender necesariamente ser un filósofo. Vaya, pues, en busca de doctrina, hasta esos lugares donde ella se elabora, pórticos, gimnasios o escuelas, y tráigala otra vez a la luz del día de donde nunca debió haber desertado. Física, lógica y moral, las tres partes de la filosofía, sean su constante desvelo. No todo es lógica en la elocuencia: sólo la dialéctica o contenciosa; y si sólo esos recursos se poseyeran, el orador sería como esos animalejos capaces de esconderse en un estrecho reducto, pero incapaces de ponerse a salvo en campo abierto. La moral, como se ha repetido constantemente, baña toda la elocuencia, puesto que gobierna las categorías de los fines y establece la cualificación, y aun antes de ella, tampoco es ajena a la definición. Y el campo del derecho, natural terreno de la oratoria, no es más que un territorio de la moral. La física es aquella interpretación de las cosas universales que dan su forma al universo, y sin esta coherencia cósmica toda causa particular pierde su sentido. Cuando se sublima hasta las cosas providenciales y divinas, su penetración es todavía mayor. Pericles aprendía de Anaxágoras, Demóstenes de Platón, Cicerón de los académicos.

Ahora bien, en la filosofía hay sectas, y es menester saber orientarse: Epicuro, en su afán de libertarnos de todo prejuicio, nos desampara y deja sin guía. Aristipo y sus cirenaicos ponen en los disfrutes sensuales el sumo bien, y así de antemano nos desarman para los combates del estudio y la vida. Pirrón y sus escépticos, como en nada creen, pierden toda norma de conducta. Desechadas estas tres sectas. Los académicos, que adiestran en la controversia dialéctica, reivindican para sí la gloria de haber educado a los hombres más elocuentes, y en todo caso nos prestan un indispensable servicio. Los peripatéticos también alegan haberse cuidado de la elocuencia, e inventaron el ejercicio de las tesis. Los estoicos, más descuidados en la expresión, tienen de su parte el peso de la prueba y la conclusión contundente. Pero esta superstición de lo sistemático no nos interesa. El orador no hace juramento de servir bajo ninguna de estas banderas. Su acción misma lo conduce a una

síntesis de resultados y al mejor camino de la virtud. No propone Quintiliano un eclecticismo teórico, sino una integración vital, de que encuentra un vasto repertorio en los solos fastos de la hazaña romana. La hora presente le aparece así sumergida en un pasado estimulante, y proyectada de antemano —por anteocupación, diríamos en términos técnicos— sobre el único camino de la virtud, que es el sentimiento de la posteridad.

86. *El derecho.* La ciencia jurídica especial es obvio que corresponde al orador. No siempre podrá tener a la mano un jurisconsulto, ni puede prever siempre los puntos de derecho que irán surgiendo en el curso de la causa. En el foro hay un cuerpo de consultores, como entre los griegos había siempre unos prácticos. Pero nuestro orador no debe pedir armas prestadas ni dar solamente a su clientela el ruido de su voz. Toda cuestión de derecho se reduce sencillamente a pesar lo cierto y lo dudoso. Si la cuestión es cierta, se refiere a ley o a costumbre; si dudosa, se remite a la interpretación o a la equidad. En lo uno acude la cultura; en lo otro, el instinto moral perfeccionado por la cultura. La oratoria se conduce, pues, de igual modo respecto a la filosofía y a la jurídica. Dejemos que los débiles se refugien en la recopilación silenciosa de leyes y casos, o se dejen crecer las barbas y afecten despreciar a los humanos para encerrarse en abstractas lucubraciones. Porque la filosofía se falsifica, pero no la elocuencia.

Aun cuando evidentemente Quintiliano es más partidario de la popularización que de la investigación en asunto de filosofía —siguiendo la índole romana— no hay que olvidar que distingue entre "la filosofía" y "los filósofos". Cuando habla de éstos con cierto desvío, obedece a una razón de época: Tiberio, en Capri, se rodeaba de sofistas y astrólogos griegos algo charlatanes. Bajo Nerón, los estoicos llegaron a formar una inquietante secta política, y el tirano acabó por expulsarlos. Vespasiano y Domiciano consideraron conveniente mantenerlos en el destierro. Otras sectas, dominadas ya por supersticiones asiáticas, habían llegado a ser dañinas. Además, había pugna abierta, y da-

taba de siglos, entre la filosofía y la retórica, nacida entre los sofistas, por arrebatarse el privilegio de educar a la juventud. Ya se percibe tal pugna entre Isócrates y Platón. Cuando un filósofo como Aristóteles incorpora en su obra la retórica, a la vez que establece un equilibrio en la pugna, acomete un acto de imperialismo y de conquista. Este entendimiento o este sometimiento dura poco. Continúa la rivalidad durante el imperio romano: cosa semejante —explica Bury— a la controversia moderna entre la literatura clásica y la ciencia como base de la educación.

87. *La historia, la poesía, la experiencia.* Ya se comprende que el orador necesita tener a la vista un vasto panorama humano que abarque el pasado y el presente, sin lo cual sería un extraño en la especie; y ya se comprende que este panorama incluye lo acontecido y lo imaginado, la historia, la leyenda, la poesía, la experiencia actual; en suma, el género humano. Aunque comúnmente esta capacidad se atribuye a los viejos, como si fuera una miel de años, el estudio se adelanta a la edad, y sin el estudio la edad por sí misma no la elabora.

88. *Fuerza de ánimo.* Todos los instrumentos artísticos del orador suponen una aptitud de ejecución que no es ya cosa del artista, sino de la persona: la bravura y la fuerza de ánimo, que ignore a la vez el apocamiento y el aturdimiento. Quintiliano se esfuerza para no ser mal entendido cuando condena en el orador ciertas fases de virtud privada que hoy llamamos inhibición y pudor y que restan desplante. El desplante no es incompatible con la conciencia del peligro, como que de esta turbación saca una energía temblorosa. La emoción y el rostro demudado convienen al que se enfrenta con las grandes causas y de antemano le dan como un toque de sagrado delirio. Pero tal emoción ha de nacer del conocimiento, no de la cobardía, y debe ir sollamada por el fuego de la confianza. Clara voz, buenos pulmones, gracia natural, téngalos y edúquelos quien pueda. Tracalo dominaba a todos poniendo a contribución tales dones, aunque no era seguramente el mejor de su tiempo.

El recuerdo de la voz de Tracalo impresionó a Quintiliano para siempre, como una canción de sirena. Hablando un día Tracalo ante el primero de los cuatro tribunales reunidos en la basílica Julia, no sólo dominó un tumulto con la voz sino que arrebató la atención de los cuatro tribunales a un tiempo, que comenzaron a aplaudirlo, olvidando las causas particulares que a cada uno estaban confiadas.

89. *La edad.* Respecto a la edad más propicia para comenzar la vida oratoria, no pueden darse reglas, porque cada uno lleva su ley de maturación personal. Demóstenes pleiteaba contra su tutor, no bien salido de la infancia. Calvo, César y Polión soportaban ya el peso de las causas antes de la edad de la cuestura. Se cuenta de algunos que subieron a la tribuna vistiendo aún la toga pretexta. César Augusto tenía doce años cuando pronunció en los rostros el panegírico de su abuela. Pero la precocidad no debe forzarse artificialmente, ni es patrimonio general. Tampoco hay que esperar a que el temperamento dudoso de los años se asiente en nosotros antes de arrancar el primer vuelo. Que todo sea en sazón oportuna. Después de todo, ciertas salidas intempestivas agracian a la juventud y a nadie ofenden. El encierro del estudio tiene que alternarse a tiempo con el aire libre de la tribuna, si el vástago ha de lograrse. Por censurable que sea todo extremo, peor es la teoría sin la práctica que la práctica sin la teoría. En la escuela se nos escucha en silencio. En el verdadero combate se nos devuelven a la cara todos nuestros deslices. Reiteradas veces acude la imagen del león en el libro de Quintiliano. Que el joven orador, dice, comience por las causas fáciles como comienza el cachorro por atacar las presas tiernas. Pero que siga frecuentando el estudio entre uno y otro de sus ensayos. Cicerón era ya un maestro cuando se sometió a los maestros de Rodas. Precepto y experiencia: he aquí la regla.

90. *Elección de las causas.* No toda causa debe aceptarse. Lo primero es exigir la legitimidad moral, ya se entiende. Y aunque el más espontáneo impulso de lo que hoy llamamos caridad nos llevaría a preferir las defensas, hay que

perder miedo a las acusaciones honestas. La ley sería ineficaz para el resguardo de las sociedades, si el orador no la empuñara como una espada. Conceder la impunidad al malvado es destruir el bien. Como son muchos los que pleitean, tampoco es el caso de entregarse a cuantos llaman a la puerta con una apariencia de justificación: queda el derecho a la preferencia personal. Pero hay que precaverse contra los hábitos que degeneran en vicio: escoger siempre la causa del poderoso contra el débil, o escoger siempre la causa del débil contra el poderoso, que en una y otra exclusión automática hay siempre una falsa virtud. Quintiliano aconseja a su orador que renuncie lealmente cuando descubra que se ha equivocado, que tenga la bravura suma de reconocer su engaño. Más adelante se nos dice que no hay causas grandes ni pequeñas, sino buenas y malas, y siendo buenas, todas poseen igual dignidad.

91. *De los honorarios.* Sin duda que es más loable, en principio, servir gratuitamente al bien. El precio como que envilece el servicio. Si la fortuna nos lo permite, seamos benefactores del propio arte. De lo contrario, aceptemos la ineludible realidad y no nos consideremos deshonrados por ganar lo que merecemos: último eco de la larga controversia por el dinero que el sofista pedía a cambio de su enseñanza. Como hoy no tenemos esclavos que trabajen para nosotros, hemos liquidado ya esta cuestión y reconocemos el honor del trabajo. ¡Y todavía en nuestras sociedades seguimos exigiendo del poeta prestaciones de beneficencia! ¡Así andamos todos los trabajadores del espíritu obligados a vender al diablo cuando menos la mitad del alma! Pero este mal habrá de corregirse algún día, y nos incumbe luchar por ello. Volviendo a Quintiliano, el cobro ha de tomar en cuenta la persona del cliente y la suma total, para no fraudear día por día según las complicaciones de la causa, y para no seguir sin término, hecho sanguijuela del cliente. Pero, en caso de conflicto —dice Quintiliano—, vale más sufrir una ingratitud que ser pirata.

92. *Estudio de la causa.* Por torpe que se sea, se es capaz de instruir a un juez cuando se ha estudiado el asunto. Este

precepto de elemental probidad muchos lo descuidan, preocupándose solamente de su éxito tribunicio inmediato, y aun se jactan de su gran talento que les permite afrontar debates sabiendo apenas de qué se trata o sólo informados momentos antes. No hay que contentarse con memorias presentadas por el cliente o por esos practicones que son ineptos para pleitear por sí mismos. En suma: hay que comenzar por erigirse en juez de la propia causa. Para esto, lo primero es dar libertad al cliente, en cuanto a tiempo y lugar, para que obre ante nosotros como abogado de su asunto, y lo exponga y defienda a su modo y como le plazca: más vale escuchar lo superfluo que ignorar lo necesario; y es el orador, y no el cliente, quien sabe dónde está la necesidad de la prueba. Éste es el momento de tomar notas, antes de fiarse a la memoria. Hay que insistir, hacerse repetir el relato hasta dominarlo, llenarse de paciencia para no interrumpir el hilo de esta anticipada confesión de parte. El interesado puede mentir, aunque sea inconscientemente: hay que carearlo consigo mismo. Quintiliano aconseja ya toda una táctica de psicoanálisis para traer a la superficie las especies secretas. Después de obtener el testimonio del cliente en su mayor amplitud, es menester convertirse en su acusador, objetarle, oírlo defenderse. Sobre la autenticidad de los testimonios escritos es de buena ley proceder partiendo de la desconfianza y precaverse contra las falsificaciones posibles. Después, hay que ahondar el conocimiento de todas las circunstancias escénicas y los personajes de este drama. Entre estos personajes, hay que representarse claramente al juez, sus antecedentes, su índole, sus declives mentales, y en lo posible adaptarse a ellos como sustituyendo su pensamiento con el nuestro, que esto es llevarlo de la mano a la persuasión.

93. *Estrategia.* No hay que abandonarse a las propias inclinaciones: la causa es un territorio vario que ofrece llanos, escarpaduras, abismos, prados y selvas cerradas, todo ello de tratamiento vario. Los extremos de elocuencia donde lo que importa es raciocinar son contraproducentes, y viceversa. Cuando se concede a cada circunstancia el manejo oportuno, los ornatos adornan más y hasta la sequedad

dialéctica cobra encanto. La oportunidad se acompaña de un constante disimulo de los recursos y por sí misma lo produce. La exhibición de recursos es un error funesto y pone en guardia a todos como ante una trampa presentida. Cuando la causa es humilde, no la hinchemos artificialmente como si tuviéramos vergüenza de su humildad. No sea nuestra mira el aplauso, sino el servicio de la causa. Es deplorable ofender por gusto. La elocuencia "canina", que dice Apio, no hace más que provocar represalias, casi siempre desmesuradas, lo que significa un peligro acelerado y creciente. Un hombre libre no debe dejarse agarrar en este lazo, ni perder su serenidad porque a un mentecato se le antoje agraviarlo. Aparte de que, entre colegas, expuestos a constantes encuentros, es prudencia no sembrar de espinas el camino. Hay que ir al debate, como aconseja Demóstenes, con algunas cosas grabadas en la mente, pero con la suficiente libertad de espíritu para acudir a lo imprevisto. Por eso es peligroso atenerse mucho a lo escrito.

94. *Los estilos. Generalidades.* Cada causa trae su estilo dominante, y cada orador tiene su género dominante. Aquí gobiernan el buen sentido y la correcta armonía entre la persona y el acto. Para ilustrar las formas de estilo, Quintiliano entra, con delicado gusto de conocedor, en un ameno paralelo con las artes plásticas, paralelo que es, respecto a la pintura y a la escultura, un parangón del sumario que antes nos propuso para las letras greco-romanas. El objeto es demostrar visiblemente que cada asunto posee su necesidad técnica y cada artista sus procedimientos maestros. El ideal, el orador que nunca se ha visto, sería apto a la vez en todo. Entre los pintores, se cita a Polignoto, Aglaofón, Zeuxis, Parrasio, Protógenes, Pánfilo, Melanto, Antífilo, Teón, Apeles, Eufranor. Entre los escultores, a Calón, Hegesías, Calamis, Mirón, Polícleto, Fidias, Alcamenes, Lisipo, Praxiteles, Demetrio. A unos conoce de vista y a otros de oídas. Uno es fuerte, otro suave; uno torturado, otro simple; aquél legisla en colores, éste en líneas; cuál en masas, cuál en movimientos. Cada uno se inclina a cierto tipo de asuntos. Pues igual sucede con los oradores. Se admira

el vigor primitivo en Lelio, Escipión Africano, Catón, los Gracos; un temple intermedio en Craso y Hortensio; la energía en César, la felicidad en Celio, la delicadeza en Calidio, la exactitud en Polión, la dignidad en Mesala, la austeridad en Calvo, la gravedad en Bruto, la penetrante finura en Sulpicio, la mordacidad en Casio, la abundancia en Séneca, la energía en Africano, la madurez en Áfer, la amenidad en Crisipo, la voz en Tracalo, la elegancia en Segundo, y todo ello a un tiempo en Cicerón, comparable en esto a Eufranor, que esculpía y pintaba en los estilos de todos.

95. *Controversia de estilos.* El recuerdo de Cicerón nos conduce a una digresión interesante. Como nunca se contenta a todos, sus contemporáneos objetaban ora su facundia, ora sus repeticiones, ora la frialdad de sus burlas, y cosa increíble, aun su composición. Cuando cayó bajo el hierro de los triunviros, toda la envidia contenida se dio ensanche, que era un modo de saciar su encono, de agradar al poder y de aplicar el refrán castizo: "A moro muerto, gran lanzada." Y los peores enemigos eran los falsos imitadores del estilo ático, los neoaticistas que vivían en una suerte de masonería, llena de intrigas y secretos, pequeña tertulia de esterilidad y gustos exangües.

Hacía ya tiempo que se compartían el campo los ceñidos aticistas y los asianistas cómodos y flojos. Pretende el gramático Santra que los asiáticos, no pudiendo entrar a derechas en la lengua griega, la fueron llenando de circunloquios que poco a poco hicieron estilo. Quintiliano cree que esta explicación debe completarse con la contextura mental y los hábitos culturales de uno y otro pueblo. Entre uno y otro extremo vino a deslizarse el estilo rodio. La planta ateniense, transportada por Esquines a Rodas, se contaminó allí un tanto con los jugos del suelo. Los rodios no son fuente clara, ni tampoco son torrente revuelto, sino más bien lago apacible.

Preferimos el estilo ático, pero reconocemos que ofrece muchos matices, y no todo él es frugalidad y esconder las manos bajo el manto. Coco, Andócido, Lisias, se parecen

en la mesura. Pero ¿Isócrates, tan distinto de ellos? Y fue el gran maestro helénico, sin disputa. Hipérides no es menos ático por haber sacrificado a las Gracias mucho más que Lisias. Licurgo, Aristogitón, Iseo, Antifón, del mismo género, difieren en cuanto a la especie. Esquines resulta mucho más audaz. Y el sublime Demóstenes se ríe de la circunspección. ¿Y Platón, ático si los hay, que de repente parece una pitonisa inspirada? ¿Y Pericles, a quien los poetas cómicos comparan con la tempestad? ¿Por qué reducirnos al modelo de Lisias, al hilito de agua sobre un lecho de ligeros guijarros? ¿Quién dijo que sólo la escasez despide el olor del tomillo ateniense? ¿Y quién dice que no han mudado los tiempos y las leyes, lo que permite otras libertades, y que en nuestros días el propio Demóstenes no hubiera sido diferente? A nuevos tiempos, nuevas necesidades. Aunque no nos vistamos de seda, tampoco podemos presentarnos ya envueltos en los sayales de los fieros abuelos.

96. *Clasificación de estilos. La falsa.* Opinan otros que no es lo mismo hablar que escribir. Quintiliano compara a los oradores parlantes, tipo Pericles y Demades, con Isócrates, orador escrito; compara otra vez a Demóstenes con Cicerón. Y concluye: el discurso escrito o el hablado no difieren en cuanto a tales, sino en cuanto a la diversidad de los fines que procuran. Hablar literariamente y escribir literariamente son, en esencia, una misma cosa: la escritura no es más que un monumento estable de la palabra.

La legítima. Hay otra clasificación de estilos que responde mejor a la realidad: 1º delicado o llano; 2º robusto o sublime; 3º mixto o florido. El primero corresponde al fin de instruir, y se acomoda con la precisión; el segundo, al fin de mover y se acomoda con la gravedad; el tercero, al fin de deleitar, y se acomoda con la dulzura. El primero es el de Menelao; el segundo, el de Odiseo; el tercero, el de Néstor. Estos estilos admiten subtipos intermedios, como hay toda una escala de notas entre las cinco cuerdas de la lira. Su uso se gobierna por la adecuación, pues "el agua que se indigna contra los puentes" no es propia para la navegación, y lo que aquí está bien, allá parece mal. Como

dice Ovidio: "La tela teñida con alga marina parece hermosa mientras no la acercamos a la brillante púrpura." Sí, añade Quintiliano, hay colores que desaparecen al fuego del azufre, y las luciérnagas se apagan ante la luz del sol, aunque luzcan entre la sombra. Y acaba aconsejando, más o menos, no cantar siempre en el do de pecho para no gastarse inútilmente la voz. Todos estos estilos corresponden en diversa mezcla a los tres géneros retóricos.

97. *Comparación de lenguas.* Sin duda que la oratoria latina es hija de la griega, pero cada una, como sus estilos en general, se ajustan a la índole particular de una y otra lengua. ¿Para qué repetir el vago encomio de las cualidades comunes? Lo que nos importa es el discrimen. Y he aquí cómo lo funda el autor de las *Instituciones*:

El latín resulta comparativamente duro y carece de algunos sonidos suaves y agradables del griego. A tal punto, que la inserción de ciertos helenismos en la lengua latina produce encanto por sí sola. Tales son la *úpsilon*, la *phi*, el digama eolio. La *f* latina no es voz, sino silbido, y si se acompaña de otra consonante tan sólo aumenta su aspereza. La *q* latina es un choque; la *m* final de las palabras es un mugido, que el griego evita con su clara y sonora *n*. Ciertos encuentros de consonantes son tan insoportables que el coloquio tiende a deshacerlos. La acentuación es terca y monótona. Faltan nombres para muchas cosas, lo que obliga a metáforas y rodeos; faltan sinónimos para evitar repeticiones molestas; falta la variedad de los giros. La elocución latina parte a la competencia cargada de muchos obstáculos.

Conviene, pues, al latín, no complicarse en delicadezas y atenerse a sus propias formas mentales, equilibradas y seguras. La misma escasez de la lengua sirve de acicate a la invención, y obliga a penetrar honradamente en la entraña de los asuntos. No andemos, pues, con tantos melindres. El latín exige metáforas y golpes de maza. Si el griego ofrece más propiedad, más fina puntería, súplalo el latín con la abundancia y el peso. Sustitúyase al ligero esquife el navío de altura, pero sin perder de vista el abrigo de la costa. Temamos los bajos, y busquemos la hondura para

el calado. Imitemos la finura hasta donde sea posible, pero sepamos que no es nuestra patria. La mucha afectación es funesta para la lengua latina, y así se explica que algunos clamen contra todo artificio. Tampoco están éstos en lo justo, pues el lenguaje familiar no podría recibir todo el contenido de las bellas letras, ni satisfacer, desde luego, los vastos fines de la retórica. Además de la superioridad a que el latín queda obligado en materia de invención, ostenta por fortuna esa fertilidad sentenciosa que los retores llaman "los pensamientos". Quienes pretenden que el orador romano se ajuste del todo al modo griego, que comiencen por cambiarlo de lengua.

98. Confieso que las anteriores consideraciones sobre el estilo y sobre la índole de ambas lenguas clásicas me parecen mucho más reveladoras sobre la penetración crítica de Quintiliano, aunque los tratadistas suelen pasar por ellas algo de prisa, que aquel escueto sumario de lecturas que nos defrauda un poco. Si Quintiliano no se hubiera propuesto doctrinar sobre la retórica, sin duda nos hubiera mostrado más a las claras esa agudeza crítica que asoma aquí y allá como a pesar suyo. Subyugado por el genio de Cicerón, parece que se le ha secado un poco el libre deleite de las letras. Preocupado de los esquemas y contornos, no palpa en general la materia concreta de la obra al modo de Dionisio o Longino. La gran fantasía y la gran pasión pasan a su lado sin quemarlo. No oye a los Diez Mil lanzar gritos a la vista del mar. Sin embargo, abraza con generosidad inmensos panoramas y tiene la visión del águila.

99. *Jubilación del orador.* "Saber dejarse", decía Gracián. Alejarse a tiempo, tras de haber ejercido el más noble de los oficios, cuando todavía nos echan de menos, como Quintiliano declara que lo ha hecho él mismo, antes de ensombrecer el recuerdo de nuestras victorias. El ejercicio oratorio no sólo es cosa subjetiva, sino que exige un cuerpo robusto. El incomparable Domicio Áfer cometió el pecado de sobrevivirse, y era pena ver que ya el público se le reía en las barbas, mientras los más discretos sufrían en silencio

al escucharlo. Llega la hora de recogerse al puerto y plegar las velas. Siempre será posible continuar estudiando, escribiendo, servir de oráculo a la juventud en gustosas y privadas reuniones, contar los viajes como el piloto retirado. ¿Qué cosa hay más noble que enseñar cuando ya no es propio ejercer? Tal vez sea la estación más feliz. El viejo maestro ya no estorba a nadie, ya nadie lo incomoda, la veneración lo circunda, y comienza a saborear un gusto de gloria anticipada.

Así, como despidiéndose de sí mismo, y con la clara conciencia de haber predicado la sabiduría, el bien, y el arte al servicio del hombre, Quintiliano se despide al fin de nosotros, asegurándonos una vez más que toda empresa humana es superable si hay la voluntad sincera de superarla; que la virtud está a nuestro alcance, porque la naturaleza nos ha construido para la virtud; que el estudio no ha de recluirse en estéril soledad, sino derramar sus tesoros en la media calle; que la majestad del arte oral lleva su compensación en sí misma. Sin la palabra la naturaleza sería muda; sin ella, todo es tinieblas y silencio en esta vida y en la posteridad que aguarda.

XII. Después de Quintiliano

100. Poco se hizo esperar la reacción contra el sentido clásico de Quintiliano, para quien los primitivos latinos no eran más que una venerable reliquia. Cuando Quintiliano falleció, estaba en la infancia el futuro preceptor de Marco Aurelio, aquel triste Frontón a quien la posteridad admiraba a crédito, confiada en el testimonio de sus contemporáneos, y singularmente del pobre de Aulo Gelio. Pero a comienzos del siglo XIX aparecieron algunas páginas suyas y. . . lo mejor que de él sabemos es que fue muy rico, que compró los jardines de Mecenas, y que Marco Aurelio —tan afecto a agradecer a todos lo que a sí propio se debía— le dijo en una carta: "Me enseñaste a declarar siempre la verdad, este escollo de los dioses y de los hombres." La correspondencia entre el maestro y el discípulo revela el abismo que los separaba. Era Frontón un arcaizante que ponía por en-

cima de todo las más peregrinas vetusteces y que, a vueltas de complicaciones y taraceas de palabras y giros desusados, no lograba acertar a derechas una sola frase. O no tenía nada que decir, o se quejaba de sus dolores reumáticos. Emprendió el elogio de la negligencia, del humo y del polvo, y como le faltaba ingenio para tan poéticos asuntos, sigue condenado a la negligencia, al humo y al polvo.

De la misma manía arcaizante estaba tocado aquel brillante y pedantísimo muchacho que fue el emperador Adriano, que hablaba mejor en griego que en latín y que todavía sacaba de quicio a Menéndez y Pelayo porque prefería Enio a Virgilio, Catón a Cicerón, Celio a Salustio.

101. Entre los retóricos del siglo II, que ya comenzamos a mirar muy de lejos, Hermógenes vuelve a la devoción de Demóstenes, e insiste en la economía y la arquitectura del discurso. Poco después aparece Filóstrato, que concibe ya la fantasía poética o imaginación creadora y hace descripciones de objetos de arte inexistentes, reanudando aquella tradición que arranca del "Escudo de Aquiles" de la *Ilíada* y del "Escudo de Héracles" atribuido a Hesíodo, se mantiene en los alejandrinos y reaparece a lo largo de la *Antología griega.**

102. Lo cierto es que la retórica de los helenos se va deshaciendo en tecnicismos vacíos de que dan ejemplo los horripilantes *procástesis* y *prodiégesis* de Hermógenes. Parece que se hubiera apoderado de la mente un cáncer partenogenético, a cuyo efecto cada cosa cuando menos se divide en dos: verdaderas telarañas que sólo sirven para atrapar moscas. Quintiliano observa sutilmente que el griego se veía arrastrado a estas exageraciones por su misma facilidad para las palabras compuestas, lo que igualmente pudiera decirse de otra lengua moderna, ilustre en la filosofía. La retórica de los latinos, en cambio, aunque sea porque su lengua es la llamada a perdurar, alcanzará todavía resultados apreciables, aunque no exentos de extravagancia. Pensamos en

* Sobre la influencia de las "descripciones" en los orígenes de la novela, Lección I, § 17, p. 373.

Marciano Capella y sus *Nupcias de la Filología y Mercurio* (siglo v).

103. Hasta la hora aciaga de las invasiones, la educación romana padecerá el peso de la retórica.

> Mucho nos asombra hoy —decía Menéndez y Pelayo— el empeño de los antiguos retóricos en someter a leyes los erráticos movimientos de la pasión o los tortuosos giros del raciocinio forense... Cualquiera diría que se propusieron formar un orador como quien educa a un carpintero y convertir el arte de la palabra en un ejercicio cuasi mecánico, donde no el poder del ingenio, sino la destreza y el *savoir faire* diesen la palma. Culpa y no pequeña cabe a este linaje de retórica en el nacimiento de aquellas escuelas de declamación que, en tiempos de Porcio Latrón y de Séneca, acabaron de dar al traste con la oratoria latina, convirtiendo aquella *magna et oratoria eloquencia*, que centelleó en el ágora de Atenas o en el foro de Roma, en una especie de pugilato o esgrima de salón donde la juventud dorada se ejercitaba en tratar temas falsos, monstruosos y fuera de toda realidad humana, en estilo tan hinchado y enfático como los temas mismos. El mal venía de muy antiguo: estaba en las raíces de la Retórica, arte que nació entre los sofistas, ora fuese su inventor Tisias, ora el leontino Gorgias. No brotó, como la Poética, de la inteligencia sobria y madura de Aristóteles, que la basó en la observación y en el análisis de la tragedia antigua. Si la teoría ha de ser de algún provecho, debe venir siempre después del arte. Con la Retórica sucedió al contrario. Hubo en Atenas sofistas, retóricos y maestros antes que apareciesen los grandes oradores áticos, si exceptuamos a Pericles. De aquí ese espíritu sutil, esa selva de divisiones, esa disección materialista de lo que es espiritual e intangible, esos mil efugios para la astucia del abogado, y esos preceptos casi ridículos sobre la pronunciación y el gesto, tales como pudieran aplicarse a un autómata o a un maniquí.

104. Nunca pudieron los antiguos librarse de confundir más o menos con la oratoria todo arte de prosa y aun la prosa sin arte. Luciano ha de llevarnos al fin al ensayo dialogado, y Apuleyo, en su *Asno de oro*, nos servirá en prosa de nueva salsa, aquella picante olla podrida de declamaciones, novela, diálogos y filosofía, todo a un tiempo.

105. La Antigüedad creyó posible y conveniente introducir particiones estáticas en la fluida integridad del ser. Porque un día, grande y trágico para los destinos del alma, los griegos se volvieron locos con la razón.

México, 5 de febrero de 1942.

ÍNDICE DE NOMBRES

* [Se aprovecha aquí el "Índice alfabético" que el propio Reyes elaboró para la edición original de *La crítica en la edad ateniense.* Como él mismo explicaba, se prescindía en él, como en el nuestro, de los nombres geográficos; pero las cifras correspondían a los párrafos y se encerraban entre paréntesis las referencias tácitas. Además los títulos de obras aparecían bajo el nombre de los autores. Se comprenderá que la adaptación de ese "Índice alfabético" al tipo de "Índice de nombres" que se ha establecido en estas *Obras Completas* ofrecía no pocas dificultades; no por el paso de las cifras de los párrafos al de las páginas ni por la reordenación alfabética de las obras, sino por la cuidadosa ubicación de las referencias tácitas. Por fortuna he contado para esta labor con la colaboración de Myriam Mejía Sánchez y de Cristina Romo Hernández. Y con la de Carlos Villegas en lo correspondiente a *La antigua retórica.* Entre todos creemos haber cumplido con un deseo expreso de Reyes, sin menoscabo de las normas editoriales adoptadas en la publicación de sus *Obras.* E. M. S.]

ÍNDICE GENERAL

II

LA ANTIGUA RETÓRICA

Este libro se terminó de imprimir y encuadernar en el mes de mayo de 1997 en Impresora y Encuadernadora Progreso, S. A. de C. V. (IEPSA), Calz. de San Lorenzo, 244; 09830 México, D. F. Se tiraron 2 000 ejemplares.

A la cultura griega, en sus diversos aspectos, Alfonso Reyes (1889-1959) dedicó páginas sobresalientes. Los orígenes del pensamiento occidental hallaron en su pluma no sólo al excelente ordenador, sino al expositor diestro que recreaba a los ojos de los lectores las etapas y los fundamentos de aquel vigoroso desarrollo cultural. Muestra notable son los dos títulos —*La crítica en la edad ateniense* y *La antigua retórica*— reunidos en este volumen de sus *Obras Completas*. En el primero de ellos, las distintas funciones de la crítica son definidas con la precisión con que Reyes solía hacerlo. Entre la simple descripción histórica y la teoría de la literatura propiamente dicha, se suceden diferentes formas de concebir el significado de la producción artística. Constituyen, por lo tanto, los polos extremos que van del "impresionismo" a lo que debe ser el "juicio"; es decir, de la impresión inmediata que provoca la obra de arte a la opinión que clasifica y determina los valores dentro del concierto de las manifestaciones culturales. La primera puede ser, a su vez, una obra de arte, en tanto que la segunda cae dentro de la denominación de ciencia literaria. Desde sus inicios en la edad ateniense, que comprende los años 600 a 300 antes de Cristo, la crítica se desplaza a Alejandría y luego al mundo romano, de donde continuará a Bizancio y a la Edad Media para pasar de allí a los tiempos modernos. Reyes estudia el tema a partir de la época homérica y lo concluye en los finales del esplendor de Atenas analizando tanto lo religioso como lo ético y lo político y esclareciendo las múltiples actitudes de los teóricos frente a la creación artística.

En *La antigua retórica,* el autor examina la materia tomando en cuenta los principales textos que en la Antigüedad dieron las normas para la composición oratoria. Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, los tres principales tratadistas, dejaron establecidas las bases del diálogo entre el hombre creador y su público. Aristóteles profundiza en las argumentaciones heredadas de la filosofía anterior; Cicerón agrega a la concepción de la crítica la brillantez del estilo, y Quintiliano crea las bases de esa ciencia con la seguridad de quien sabe que se trata de una arte educativa. Con ellos, la retórica de la Antigüedad cobró importancia decisiva en las posteriores tareas humanísticas. "Sin la palabra —explica Reyes— la naturaleza sería muda; sin ella, todo es tinieblas y silencio en esta vida y en la posteridad que aguarda."

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

